



**BENEMÉRITA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA**

**LA CASTRACIÓN DEL LENGUAJE POÉTICO
EN *LA MUERTE ME DA* DE CRISTINA RIVERA GARZA**

**TESIS
PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN LITERATURA MEXICANA**

**PRESENTA:
L.L.L. JUAN ROGELIO ROSADO MARRERO**

**ASESOR:
DR. ALEJANDRO PALMA CASTRO**

OCTUBRE DE 2015

**A Cristina Rivera Garza
por ser el centro de este universo literario.**

**A mis padres, Juan Rosado y Beatriz Marrero,
por todo el esfuerzo, las enseñanzas, el apoyo y los amores
que me han otorgado en esta larga trayectoria.**

**A mi hermana Beatriz Abigail,
por todo el trabajo conjunto, por todas esas pláticas recreativas
y por ser una pieza fundamental de esta investigación.**

**A Misha y Shamar, mis hermanos de cuatro patas,
que me siguen comprobando que en todo animal
habita un alma humana.**

**A mis amigos Juan Dingler, Joaquín Gallo y Alberto Vargas
por sus grandes y sabias palabras de aliento.**

**A Yadira Jazmin Velazquez
por todo este tiempo juntos
y por ser esa luz iluminadora en los momentos de tensión.**

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla por haberse convertido en una guía intelectual para la realización de este trabajo de investigación. Asimismo, agradezco también a cada uno de los profesores que laboran dentro de dicha institución por toda la confianza que depositaron durante estos dos magníficos años en mí.

Quiero agradecer principalmente al Dr. Alejandro Palma Castro, que no sólo fue un gran asesor a lo largo de esta investigación, sino también un excelente maestro y amigo: ¡Gracias por todas las enseñanzas aprendidas! A la Dra. Alicia Ramírez Olivares por su dedicación literaria y sus bellas palabras de aliento. Al Dr. Francisco Ramírez Santacruz por la confianza otorgada a este trabajo de investigación. Al Dr. Felipe Ríos Baeza, amigo incomparable, por mostrarme el fascinante mundo del Post-estructuralismo literario. Al Dr. Alejandro Lambarry, amigo y colega, por todas las oportunidades brindadas tanto en el ámbito académico como en el social. A la Mtra. Samantha Escobar por las porras animosas y los consejos literarios.

También quiero agradecer profundamente a todo el cuerpo académico de la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán: al Dr. Oscar Ortega Arango, a la Dra. Celia Rosado Avilés, a la Dra. Margaret Shrimpton, a la Dra. María Dolores Almazán, a la Mtra. Lourdes Cabrera, al Dr. Edgar Santiago, a la Mtra. Cristina Leirana por haber sido una parte fundamental en mi formación académica y profesional.

No podía faltar un agradecimiento especial a todos mis compañeros y amigos de estos dos largos años: Ksenija Radovic, Nora Paulina Uribe, Eduardo Valdivieso, Elias Huang, Joaquín Gallo Reynoso, Alberto Vargas Nuñez, Lupita Balam y, sobre todo, Juan Dingler. A todos ellos, muchas gracias por los ánimos incomparables, por la confianza inquebrantable y por las enseñanzas mutuas.

Por último quiero agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por haber sido una pieza fundamental para que esta investigación se llevara a cabo. Le agradezco el tiempo y la confianza depositada en mí.

A mi familia no me queda más que darles las infinitas gracias por todo el tiempo, el apoyo y la dedicación: a mi padre Juan Rosado, a mi madre Beatriz Marrero, a mi hermana Abigail, a Misha, a Shamar, a mis tíos Basilio y Lupita, a mi prima Wendy, solo me queda decirles que este logro también es suyo. De igual forma, quiero agradecer profundamente a Yadira Jazmin por el tiempo especialmente compartido y por los mensajes de ánimos y energías constantes. Gracias.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	5
1.-RESOLVIENDO EL ENIGMA MORTUORIO: LA NOVELA POLICIACA EN HISPANOAMÉRICA.	11
1.1.- El recurso del método. Hacia una poética del relato policiaco	12
1.2.- Redescubriendo el enigma policial en el orbe latinoamericano	19
1.3.- ¡Bang! ¡Bang!: la evolución narrativa del relato policiaco mexicano	24
1.4.- “Victimizando” al género. La figura femenina en el relato policiaco	28
2.- RIVERA GARZA Y LA FRAGMENTACIÓN POÉTICA EN LA MUERTE ME DA	35
2.1.- Fragmentando epígrafes: una estructura comunicante	36
2.2.- Entrecruzando la “realidad” con la “ficción”: un juego narrativo.	42
2.2.1.- Hacia un anhelo por la prosa poética. Una pista “textual”.	44
2.2.2.- El poemario de Anne-Marie Bianco: una pista “distractora”.	47
2.3.- Un supuesto juego de rostros y nombres llamado “pesquisa policial”.	51
3.- RIVERA GARZA Y LA NUEVA REVOLUCIÓN DEL LENGUAJE POÉTICO	62
3.1.- Asesinando las palabras; descuartizando el universo falocéntrico.	62
3.2.- Una poesía mortuoria: la revolución del lenguaje poético	70
3.3.-Un cadáver llamado “texto”. Una novela policiaca de “investigación textual”	76
CONCLUSIONES	90
BIBLIOGRAFÍA	96

Introducción

Rivera Garza: esa “deformadora” de los géneros literarios

En estos últimos años, en donde las redes sociales sean han convertido en la vanguardia comunicativa, la propia escritura se ha venido transformado en una esencia fragmentaria. En ese sentido, muchos son los escritores que se han dado a la tarea de adecuarse a esa nueva forma de escribir: uno de ellos es Cristina Rivera Garza¹. Nacida en Matamoros, Tamaulipas, Rivera Garza es considerada actualmente como una de las narradoras, poetas e historiadoras más importante en México. Esto se debe a que la escritora tamaulipeca está proponiendo, vía su obra literaria, una renovadora forma de narrar: Cristina Rivera Garza es, sin duda alguna, una escritora que ha sabido “apropiarse” de las estructuras discursivas (discursos históricos, biografías, documentos, thrillers, narrativas infantiles, género fantástico, textos teóricos) con la finalidad primigenia de ir las deformando a través de la locura, el delirio, la paranoia. De allí que Oswaldo Estrada haya definido a la escritura de Rivera Garza como una escritura que está “en-clave de transgresión”:

Todo aquel que ha leído a Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964) sabe que sus poemas, cuentos y novelas son enclaves de transgresión en el vasto y variado territorio de la literatura mexicana contemporánea. Leerla es traspasar los límites del lenguaje, cruzar las fronteras de diversos géneros y quedar al filo del suspenso con muchas preguntas y pocas respuestas ¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos? ¿Quiénes son las verdaderas Amparo Dávila, Alejandra Pizarnik y Anne-Marie Bianco? ¿Quiénes son las falsas? (27-28)²

¹ En la actualidad, sumergida en ese mundo de las redes sociales, la escritora mantiene una bitácora electrónica denominada “No hay tal lugar” (www.cristinariveragarza.blogspot.com). Además de desarrollarse también como una twittera muy activa (su twitter: @criveragarza).

² Muchos de los críticos literarios afirman que lo trascendental del arte narrativo de Rivera Garza está en esa “apropiación” y “deformación” que hace de los géneros literarios. Es por ello que múltiples analistas, como es el caso de Carlos Abreu Mendoza, señalan que lo primigenio de Rivera Garza se encuentra en cómo va realizando construcciones brillantes de géneros entremezclados: “El arte de Rivera Garza consiste en que al mezclar y jugar con ambos género (poesía y novela) nos invita a ser parte de su obra, confundiéndonos y llevándonos a los pliegues más oscuros” (308). En ese mismo sentido, Ute Sey del afirma que la obra literaria

Esta situación particular de la “transgresión” de los géneros literarios es lo que le ha valido el reconocimiento por parte de la crítica especializada³ y de otros grandes escritores de la narrativa mexicana, como es el caso de Carlos Fuentes⁴. Por tal motivo, con la novela *La muerte me da* (2007), Rivera Garza hace exactamente lo mismo: se apropia de la estructura primigenia del relato policiaco con el objetivo de ir proponiendo, mediante una deformación de tipo “textual” y “escritural”, una nueva re-significación del propio género policial. Es decir, Rivera Garza desarrolla su novela como si fuera una especie de campo para la experimentación del propio lenguaje literario.

Por consiguiente, la escritora mexicana deforma las estructuras bases del género policiaco, puesto que así también puede subvertir el propio dominio simbólico que subyace dentro del lenguaje: lo policial dentro de la novela funge más bien como un escenario en donde se puede apreciar la fuerte carga falocéntrica que rodea no sólo a los géneros literarios como tal, sino también a la propias palabras. Por tanto, la autora, a lo largo de su

de Rivera Garza es, en verdad, un “reciclaje de personajes y tramas” (176). Por consiguiente, bajo estas perspectivas teóricas, Oswaldo Estrada es consciente de que no sólo su propia propuesta literaria es una mezcla inacabada, sino que también la misma Rivera Garza como escritora lo es: “Tal vez debido a todas las interrogantes que su obra suscita Rivera Garza es una de las pocas escritoras mexicanas contemporáneas que se mantiene a salvo en el manicomio literario de las cosas inclasificables. Es historiadora de formación pero poeta, cuentista y novelista por elección. No proviene de ninguno de los *Macondos* ni de los reinos del *Crack*, ni ha dedicado interminables a enterrar a los grandes del *boom* latinoamericano. Escribe sobre mujeres. Y también sobre hombres. Se mueve en las arenas movedizas del feminismo y la masculinidad, los estudios de género y culturales, la etnografía, lo *queer*, lo trans, lo bi, lo fronterizo y lo otro. Es mexicana, sí, pero su patria es más bien un constante movimiento hecho de centros, fronteras y periferias, de vivir entre Matamoros, Monterrey y Chapingo, en el Distrito Federal o en Houston, a veces con un pie en San Diego y otro en Tijuana [...] escribe en español y en inglés” (28-29)

³Cristina Rivera Garza ha sido ampliamente premiada por la crítica: Premio Nacional de Novela José Rubén Romero (1997), el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2001 y 2009), el Premio Nacional de Cuento Juan Vicente Melo (2001), el Premio Internacional Anna Seghers (2005), Premio Roger Caillois (2013).

⁴ En *La gran novela latinoamericana*, Carlos Fuentes dice lo siguiente: “Hay libros que, acaso en honor propio, tardan en recibir el reconocimiento que merecen. Tal es, me parece, el caso de la extraordinaria novela de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza *Nadie me verá llorar*, aparecida en 1999. Paso por alto –doy por sentada– la belleza y exactitud de la prosa de Rivera Garza” (368-369).

propuesta narrativa, intenta una descomposición del lenguaje mismo⁵. En ese aspecto, para conseguir que su propuesta literaria se aleje de la “atadura” que le impone el género de lo policiaco, Rivera Garza opta por desarrollar una deformación de tipo “textual”; deformación que consigue mediante un entrecruzamiento entre los planos de realidad y ficción. Acción que nos demuestra que los géneros, ya sean ficciones o no, son realmente estructuras falocéntricas que nos imponen una forma tajante y categórica de mirar y comprender nuestra propia realidad.

En este punto hay que decir que los estudios sobre Rivera Garza, e incluso los dedicados a *La muerte me da*, están centrados en los siguientes tópicos recurrentes: la transgresión de los géneros, la construcción del lenguaje, la problemática de los roles de género, la intertextualidad y lo fantástico, la violencia de género y la relación con otras formas de escritura. Por tal motivo, estudios como los de Oswaldo Estrada, Cristina Parodi, Carlos Abreu Mendoza hablan acerca de que Rivera Garza es una autora que ha intentado recrear una “escritura transgresora de géneros literarios”: la mezcla de géneros o la “eliminación” de los preceptos clásicos de los géneros ficcionales. En cuanto a los análisis críticos centrados en la situación propia del lenguaje tenemos el de Jorge Ruffinelli, que señala que toda la obra de Rivera Garza está cimentada en la búsqueda de un nuevo tipo de lenguaje, y el de Marius Littschnager, la cual asume a *La muerte me da* como la muestra

⁵En su ensayo “Ni a tontas ni a locas: la narrativa de Cristina Rivera Garza” Jorge Ruffinelli señala que la preocupación de Rivera Garza siempre ha estado girando en torno al lenguaje: “Así es como Rivera Garza estudia en su ensayo [*The masters of the streets. Bodies, power and modernity in Mexico, 1867-1930*] los lenguajes, y en su novela [*Nadie me verá llorar*] crea un lenguaje a la vez que *explora* (a través de sus personajes) *el lenguaje*” (37). Por lo tanto, no es raro notar que sus propuestas posteriores a *Nadie me verá llorar* también tengan como preocupación primigenia los avatares del lenguaje. No obstante, la gran transformación que se da en la escritora desde su primera novela hasta *La muerte me da* es el tratamiento que le hace al lenguaje falocéntrico: mientras que en *Nadie me verá llorar* Rivera Garza, como bien afirma Ruffinelli, buscaba la “creación” de un nuevo lenguaje (una idea parecida a la que plantea Michel Foucault en *Historia de la locura en la época clásica*); en *La muerte me da* se trata de “mutilar/asesinar” al lenguaje falocéntrico.

“real” de toda esa violencia sexual que se le ha hecho al lenguaje. Por otra parte, las propuestas críticas en donde la principal fuente de análisis es la problemática del género son las siguientes: la de Ute Seydel, que menciona que todos los personajes de Rivera Garza son creados para desestabilizar los paradigmas imaginarios que tenemos acerca de la identidad sexual; la de Emily Hind, la cual parte su estudio de *La muerte me da* con base a la relación que se entabla entre Hélène Cixous y Rivera Garza; la de Carolina González Alvarado, que centra su análisis en la poética corpórea con la finalidad de mostrarnos una desestabilización a los propios roles de género; y por último, el estudio de Alicia Ramírez Olivares, que toma como punto primordial la situación de la voz femenina dentro del campo de la narrativa policiaca. Ahora bien, algunas de las propuestas que se alejan un poco de los tópicos recurrentes para el estudio de la obra de Rivera Garza son: el de Laura Aliciano, la cual realiza su estudio centrándose en las formas intertextuales y fantásticas, y el de Yumi Gabriela Uchisato Maeshira, que analiza a *La muerte me da* en torno al diálogo textual que se entabla entre Alejandra Pizarnik y Rivera Garza.

Por consiguiente, tomando en cuenta todas estas propuestas de análisis que conforman el estado de la cuestión actual sobre la narrativa de Rivera Garza, en esta investigación hemos decidido mirar a la novela desde un ángulo distinto: más que centrarme en la transgresión de géneros, en los elementos intertextuales, en las problemáticas de género y los diálogos escriturales con otros autores, la propuesta de análisis aquí planteada tiene como punto primigenio el lenguaje; pero no a partir de una nueva construcción o composición del lenguaje, como sugiere Ruffinelli en su ensayo “Ni a tontas ni a locas: la narrativa de Cristina Rivera Garza”, sino más bien desde la idea de una descomposición del lenguaje mismo. En consecuencia, diremos que *La muerte me da* (2007) utiliza la estructura del género policiaco con la finalidad de mostrarnos, vía su

deformación primigenia, la nueva “re-significación” que está teniendo la escritura y el lenguaje en nuestros días. De tal forma que esta investigación intentará dilucidar la manera en la cual Cristina Rivera Garza desarrolla, dentro de su propuesta literaria, una “castración” al lenguaje poético; que no es otra cosa que la acción misma de “mutilar” el propio significado de las palabras para sacarlas de su contexto patriarcal, del campo de lo simbólico.

Para lograr dicho propósito, este trabajo se ha dividido en tres capítulos con la clara intención de realizar un análisis profundo de la obra literaria en cuestión. El primero lleva por nombre “Resolviendo el enigma mortuorio: la novela policiaca en Hispanoamérica”, en donde se podrá apreciar, en un amplio panorama, la evolución que ha tenido el género policial a lo largo de la historia literaria hasta llegar a Hispanoamérica. Primeramente, se dará un recorrido histórico sobre los hechos que permitieron la conformación del género a partir del modelo propuesto por Edgar Allan Poe y sus posteriores continuadores. Posteriormente, se hará una breve semblanza acerca del arribo del género al universo latinoamericano de la mano de Jorge Luis Borges; para luego, ir mostrando la recepción que ha tenido el orbe policial dentro de la narrativa mexicana. Situación que nos permitirá ver, como parte final del capítulo, el contexto social y cultural en el que se han constituido las figuras femeninas dentro de la propia narración policiaca.

El siguiente apartado titulado “Rivera Garza y la fragmentación poética en *La muerte me da*”, se mostrará la forma narrativa en la cual fue estructurada la novela en cuestión. Para ello, se analizará cada uno de los epígrafes que componen la obra, presentando con ello el proceso de fragmentación que está realizando la autora a lo largo de la novela. Aunado a esos aspectos, se examinará el ensamblado que hace la escritora mexicana entre la “realidad” y la ficción, a través de la utilización de distintos géneros discursivos (novela,

ensayo y poesía). Y para finalizar, se mirará la forma en la cual Cristina Rivera Garza constituye una serie de conexiones directas entre el plano espacial y los diversos personajes que actúan dentro de él (la Detective, la Informante y la Asesina).

Para el tercer capítulo denominado como “Rivera Garza y la nueva revolución del lenguaje poético”, se abordarán las ideas primigenias de Hélène Cixous y los postulados teóricos de Julia Kristeva con la finalidad de comprender cómo Rivera Garza constituye su novela como un campo “privilegiado” para la experimentación del propio lenguaje literario. Seguidamente, indagaremos en la propuesta de Gerard Genette acerca de la “metalepsis” para así poder visualizar, con mayor detenimiento, los distintos juegos narrativos que hace la autora tanto con su obra narrativa como con el poemario mismo. Acción que nos permitirá vislumbrar las “renovadoras” ideas que tiene Rivera Garza con respecto a los denominados “textos-cadáveres” y al arte mortuario de la “desapropiación”.

Capítulo I

Resolviendo el enigma mortuario: la novela policiaca en Hispanoamérica.

Uno de los géneros más populares y trascendentales de los últimos ciento cincuenta años, sin duda alguna, la novela policiaca. Esto se debe a que la narrativa policial, junto a la novela rosa, tuvieron un profundo éxito desde finales del XIX y a lo largo del siglo XX. Ahora bien, centrándonos en una definición básica de la novela policial, podemos decir que ésta es un “subgénero” que nació del universo fantástico y de las narraciones de misterios, con la finalidad de llevar al lector a la resolución de un enigma por medio de un razonamiento lógico, pero sin dejar de lado un grado de suspenso absoluto durante la resolución de dicho enigma (Martín Cerezo, 9-10). En ese sentido, todo relato policiaco está en función de una estructura específica y, por tal motivo, debe estar enmarcado bajo ciertos lineamientos. Por consiguiente, como sugiere Ilan Stavans, un relato policial debe contener los siguientes puntos: 1.-La idea primigenia del suspenso absoluto; es decir, uno de los principales factores para conseguir un ambiente puro y digno para la construcción del enigma policiaco es el suspenso:

Suspense, which the writer achieves through the slow and calculated revelation of information [...] The evidence does not come to light until the end, and the information is well hidden to keep the reader attentive [...] Detective literature replaces these fears with unanswered questions [...] Suspense will be perpetuated as long as there is imminent danger [el temor de quedarse con una pregunta sin respuesta] (43-44).

2.-El uso de una técnica discursiva tradicional. Esto quiere decir que todo relato policiaco parte de una similitud con respecto a las narraciones conservadoras de estructura coherente y lineal, con la finalidad de que tanto el detective como el lector mismo puedan resolver el enigma (darle respuesta a todas las preguntas planteadas al inicio de la narración): “[...] the detective genre is like a coherent, linear, and conservative presentation of facts [...]” (139).

3.-La construcción de un elenco clásico y la formación de estereotipos como personajes trascendentales de la narración (el detective, el ayudante del detective, la víctima, el

criminal, los sospechosos). 4.- y por último, todo relato policial está constituido a base de un método oportuno para la deducción. Por lo tanto, el detective está obligado, dentro de la narración policiaca, a usar un método de deducción para descubrir siempre la verdad: “[...] from Poe to Chesterton, the human elements in detective writing will end up victorious, while the chaos of the universe is subjected to a rigorous intellectual plan” (45). Bajo esa perspectiva, desde el surgimiento del género de la mano de Edgar Allan Poe, el primer método empleado para el relato policial fue la filosofía de Guillermo de Occam. Ahora bien, el método también puede fallar a la hora de la deducción (aunque esto es casi nulo); pero dicho fallo (en caso de darse) ayuda a generar un mayor suspenso dentro de la narración; es decir, un desconcierto del detective o la policía, dice Stavans, es “[...] one as much as the other results in suspense” (40). En este punto, podemos afirmar que todo relato para ser considerado como parte del género policiaco debe responder a una cierta lógica estructural; a pesar de que muchas veces dichos lineamientos pueden quedarse bastante abstractos (o incluso nulificarse) si pensamos en las múltiples re-formulaciones o renovaciones que ha tenido el propio género policiaco a lo largo de su historia literaria.

1.1.- El recurso del método. Hacía una poética del relato policiaco.

Muchos son los críticos y estudiosos literarios que han expresado múltiples propuestas sobre el fundador del género policial. Sin embargo, lejos de todo fundamento posible, una gran colectividad de investigadores, como son el caso de Alberto del Monte, Javier Rodríguez Pequeño, J. Symons, Jorge Luis Borges y Andreu Martín, le otorga la paternidad del género a Edgar Allan Poe por las publicaciones de los cuentos “The Murders in the Rue Morgue” en 1841 en el *Graham’s Magazine*, “The Mystery of Marie Rogêt” en 1842 en el

Snowden's Lady Companion y "The Purloined Letter" en 1845 en *The Gift*. A pesar de que el escritor norteamericano sitúa sus cuentos en una geografía parisina, el punto central para convertirse en el inaugurador de este nuevo género fue la creación de una de las figuras más míticas del universo literario: el detective.

Con la aparición de Auguste Dupin en sus narraciones, Poe no sólo forja un nuevo horizonte literario al fusionar los textos de misterio y los relatos terroríficos con una visión investigativa racional, sino que también da la pauta para su caracterización clásica: "La trilogía Dupin, expresión acuñada más tarde por el poeta Charles Baudelaire, será la primera gran muestra de la literatura policiaca y, sin duda, ello representa uno de los grandes méritos de su autor, Edgar Allan Poe" (Martín Cerezo, 142). Como bien nos comenta Iván Martín Cerezo, Poe desarrolla, a través de sus cuentos, una caracterización del género policiaco: el detective debe ser visto como un aficionado no perteneciente al orbe policial, narcisista, excéntrico y con una gran capacidad de deducción y de observación; la narración siempre debe ser narrada en primera persona -generalmente por el compañero del detective-, la estructura de la obra es de corte clásico (principio-nudo-desenlace); el detective siempre debe responder las preguntas "quién" y "cómo"; la razón predomina sobre la acción; el detective establece y sigue un método de investigación; el detective resuelve un caso sin tener contacto directo con la geografía del lugar o la escena del crimen; el final debe ser inesperado y asombroso; debe estar basado en hechos reales; el espacio preciso de estos relatos es la zona urbana; entre otros (143-145).

Ya para 1841, la literatura policiaca había desarrollado un pequeño grupo lector, que se iba extendiendo en algunos países del continente europeo. Lo policiaco ya había nacido como un nuevo género para el ámbito literario, pero aún le faltaba por alcanzar su propio perfil, su sello característico, con el cual pudiera ganarse a un amplio público lector.

Situación que solamente lograría con la figura de Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) y su novela *A Study in Scarlet* (1887); obra en donde se dio la conformación de una de las figuras detectivescas de mayor trascendencia: Sherlock Holmes, el héroe policiaco por excelencia. Y fue tan relevante la figura de Holmes como detective que incluso después de la muerte del propio Doyle, su imagen se fue convirtiendo en un gran mito para el orbe policial:

Si Poe había introducido al detective como un medio técnico para la resolución del enigma, Sherlock Holmes será más que un solucionador de un caso especial: tendrá existencia propia, convirtiéndose así en un auténtico personaje literario [...] Sherlock Holmes es principalmente un hombre de acción, necesita emociones, necesita investigar para dar rienda suelta a todos sus conocimientos adquiridos. Cuando no lo hace se droga [...] El atractivo de Sherlock Holmes como personaje recae en dos de sus características: por un lado el lector, como Watson, quedará deslumbrado por sus dotes superiores, por otro, y a favor también de Watson, descubrirá sus debilidades, sus ataques de melancolía, su necesidad de cocaína, su tristeza. Divino y humano al mismo tiempo. Fuerte y débil, científico y romántico. Sobre ese doblete de circunstancias se alza la simpatía y la admiración que despierta en el lector (Martín Cerezo, 179, 180 y 182).

Sin embargo, el estallido de la Primera Guerra Mundial cambió drásticamente la figura detectivesca que se había venido desarrollando: el conflicto bélico trajo como consecuencia un abandono de la fe científica. Las personas se dieron cuenta de que el método científico y el uso de técnicas especializadas no podían resolver las problemáticas de la guerra. Con ello, la burguesía perdió gran parte de su poder y, como desahogo, empezaron a desear una vida más tranquila, más íntima y más privada.

Bajo esas circunstancias, la escuela inglesa optó por modificar el tipo de literatura siguiendo estos nuevos cánones impuestos por los burgueses autoexiliados de las grandes urbes. Así, en 1929, nació en Londres una asociación que se encargó de formar un nuevo arquetipo del relato policiaco: el “Detection Club”. El grupo estaba integrado por Chesterton, Edmund C. Bentley y Dorothy L. Sayers; los cuales apelaban por la

instauración de una nueva regla para la literatura policiaca: el “fair-play”. Con la activación del “fair-play” (Juego limpio), los escritores de relatos policiacos ya no podían ponerle trampas al lector para hacer que sus detectives parecieran súper-hombres; al contrario, el verdadero escritor del género policial debía mostrarle a sus lectores las mismas pistas y recursos de investigación para así ponerlo en igualdad de condiciones con el detective que resolverá el caso⁶. Gracias al fomento de esas nuevas reglas para la conceptualización de la narrativa policial, se desarrolló en la escuela inglesa la llamada “Época de oro de la novela policiaca”, cuyo representante máximo fue Agatha Christie (1890-1976).

Ahora bien, lo trascendental de la obra de Agatha Christie fue la gran extensión temporal de su éxito. Desde su primera publicación en 1920 hasta su muerte en 1976, Christie gozó siempre de un amplio público lector. La razón de ello fue su estrategia narrativa: la autora no únicamente restauró la tradición de lo policiaco, sino que también logró una innovación dentro del género. Creó un lenguaje sencillo para sus lectores, pero también imprimió en sus narraciones el universo psicosocial de la burguesía británica⁷. Es

⁶Por supuesto, existieron muchas cláusulas y recursos narrativos instaurados por Poe y Doyle que fueron eliminadas; entre las que destacaban las siguientes: el autor no tiene derecho a emplear trucos y tretas distintos de los que el culpable emplea; no debe contener nada de intriga amorosa; el culpable debe encontrarse mediante una serie de deducciones y por casualidad o por fortuna; debe existir un cadáver y no asuntos meramente referidos o elementos fuera del asesinato de alguien (robo de cartas, o extravío de personas, por ejemplo); el culpable tiene que ser parte activa de la narración, no puede solamente aparecer al final sin hacer acciones previas o sin interactuar con los demás personajes de la narración; solamente puede haber un culpable, a pesar de existir varias muertes a lo largo del relato, y también queda estrictamente prohibido el uso de sociedades secretas o la mafia; tanto el crimen como el medio para descubrir al culpable deben ser explicados de forma racional y científica, no existe lo paranormal en el relato policial; el autor tiene que darle todas las pistas al lector para que éste también tenga el derecho y la oportunidad de desenmascarar al culpable (Martín Cerezo, 192-194).

⁷El afamado detective de Agatha Christie, Hércules Poirot, fue el reflejo fidedigno del nuevo pensamiento de la burguesía inglesa que surgió después de la Primera Guerra Mundial: “Poirot, nacido, como la autora lo confiesa, de la raíz holmesiana, ostenta las condiciones básicas de la figura detectivesca tal y como Poe las avanza y Doyle las levantará hasta prototipo [...] Es un héroe, es un técnico y se caracteriza por su aislamiento o diferencia con la media humana [...] Se mueve en la sociedad, pero su superioridad lo aparta de ella [...] Agatha Christie le otorga la condición de extranjero: un belga que nunca llegará a usar de modo correcto la lengua inglesa [...] Poirot es un profesional de la naturaleza humana [...] No es un profesional de la ciencia. No es un científico con mayor o menor grado de sistematicidad en sus conocimientos. En realidad no sabe apenas nada. No es un especialista en huellas digitales, ni en tipos de tierras ni en clases de tabaco

por ello que Ernest Mandel aclara que todos los relatos policíacos, tanto los iniciadores como los de la “Época de oro”, son en realidad parte de la quinta esencia de la burguesía anglosajona. Es decir, en toda literatura policial siempre tenemos los siguientes elementos de corte burgués: una muerte codificada; una detección formalizada del crimen; el desarrollo de una inteligencia analítica pura; una persecución constante del criminal por parte de un héroe refinado y solitario; una aparente lucha de clases y estratos sociales, representada de forma colectiva en las figuras individualizadas del detective y el criminal. Por tal motivo, la novela policíaca, aparte de entretener a un determinado grupo social del universo anglosajón, también funge como una guía para la conducta humana: la justicia siempre prevalece; el criminal siempre será atrapado por la mano inteligente del detective burgués. De tal manera que el lector de dicho género es consciente de ese juego narrativo de estratificación social: “La literatura policíaca es el ámbito perfecto para el final feliz. El criminal siempre se descubre. Siempre se hace justicia. El crimen nunca paga. La legalidad burguesa, los valores burgueses, la sociedad burguesa siempre triunfan al final” (Mandel, 66-67).

No obstante, después de un amplio dominio británico, el foco económico y literario pasó en manos de los Estados Unidos. La razón primaria de ese suceso se debió al florecimiento del capitalismo dentro del territorio norteamericano. Gracias a ello, la burguesía de nuevo cobró gran relevancia, aunque en realidad ya su presencia y modos de accionar eran completamente inútiles y, en algunos casos, inclusive perjudiciales para las nuevas aspiraciones de los imperios capitalistas. Y fue bajo esta circunstancia, cómo se

[...] Es un psicólogo [...] No es el caso de Dupin: inteligencia más análisis lógico, o Holmes: inteligencia más ciencia. Poirot será inteligencia más psicología [...] De ahí el gusto de Poirot por hablar. Dupin y Holmes no hablan, es decir, cuando hablan en realidad están hablándose a sí mismos. En Agatha Christie el diálogo es básico” (Martín Cerezo, 203 y 204).

inició la gran renovación del género policiaco: “La renovación, una revolución en verdad, de la literatura policiaca no nació esta vez en la fría y educada Inglaterra. Vendrá del otro lado del mar, de un país sin tradiciones, sin apenas historia, sin una clase nombre en lo alto de su pirámide social: Estados Unidos de América [...]” (Martín Cerezo. 214-215).

La caída de la Bolsa de Nueva York no solamente propició una gran depresión económica, sino incluso social y cultural (Malamud, 25). Los años 30 en los Estados Unidos fueron la época de la prohibición, de los gánsteres, del sindicato criminal, de grandes paros laborales, de terribles ruinas empresariales y la fortuna de las deshonestas. De allí que se necesitaba una literatura realista, testimonial; es decir, una literatura que reflejara toda esa problemática que se estaba desarrollando dentro del territorio norteamericano. Así, el primero que dilucidó tal circunstancia fue Dashiell Hammett (1894-1961). Hammett logró la creación de una literatura policiaca sumamente realista, al restituir al crimen a su verdadera zona de acción: las calles. En otras palabras, en su obra narrativa más trascendental, *El halcón maltés* (1930), la vida real de las calles se entremezcla con los distintos clubes detectivescos. Ésta fue la gran revolución del género norteamericano; y que lo fue diferenciado enormemente de la narrativa policiaca inglesa⁸.

Ahora bien, a lado de Hammett tenemos a Raymond Chandler, quien fue el otro creador de la novela policiaca realista. La obra de Chandler está basada en una narración en primera persona en donde su protagonista, Marlowe, es un auténtico lobo solitario, temerario, violento y con cierto grado de cultura. Chandler no sólo escribió novelas

⁸Hammett, con sus relatos, hizo surgir a la llamada escuela realista norteamericana. La criminalidad estaba concentrada en las calles y, por ende, el lenguaje también tenía que ser callejero, rudo, insultante. Para Raymond Chandler, estos últimos aspectos son los elementos más principales de una verdadera narrativa policiaca. En su texto, *The Simple Art of Murder* (1950), Chandler reconoce la importancia de Hammett, al ser el constructor real de la novelística policiaca: “Hammett extrajo el crimen del jarrón veneciano y lo depositó en el callejón; no tiene por qué permanecer allí para siempre, pero fue una buena idea empezar por alejarlo [...] Hammett devolvió el asesinato al tipo de personas que lo cometen por algún motivo, y no por el solo hecho de proporcionar un cadáver” (324).

policíacas, sino que también realizó, gracias a su ensayo *The Simple Art of Murder*, la construcción de una estética del relato policíaco realista; que muchos investigadores lo han denominado como el género “negro”⁹.

De tal forma que las propuestas tanto de Hammett como de Chandler le otorgaron al género policíaco una estética renovadora: el género “negro”. Así, la principal diferenciación entre las dos grandes escuelas (la inglesa y la estadounidense) se debió a que la norteamericana exigía a gritos el regreso al universo urbano; pero a un universo urbano cargado de violencia y criminalidad constante, en donde pudiera darse la proliferación de un lenguaje callejero brutal. Y en ese sentido, el detective, dentro de esa esfera urbana agresora, ya no está exento ni de la violencia, ni de su propia muerte agónica. Aspectos que no pasan desapercibidos por la propia Rivera Garza; pues si bien el matiz del género negro nos retrata una realidad diferente al de las novelas policíacas burguesas, al final sus estructuras terminan siendo altamente semejantes. La escritora mexicana es consciente de que la fuerza del género policial se encuentra en la estructura misma, sobre todo en la conformación de un súper detective (como es el caso de Poe, Doyle y Christie); y por tal motivo, sin importar que la novela negra estadounidense utiliza la violencia como elemento característico, el propio sistema estructural no cambia mucho: el detective, motor de los relatos policíacos, terminan poseyendo ciertas cualidades que lo hacen “diferente” al resto. Y es aquí en donde Rivera Garza realiza una ruptura con su novela; una ruptura que se

⁹ Ahora bien, según Javier Coma, la “novela negra” ya no puede ser parte del mismo género que el de lo policíaco. De allí que lo designó como una entidad aparte, el género “negro”. Y con ello, Coma da una definición de lo que sería este nuevo género detectivesco: “Primero, el tiempo histórico, desde los años 20 hasta hoy. Segundo, el espacio geográfico, que fundamentalmente es el norteamericano sin que ello obste a interesantes aclimataciones del género con otros países. Tercero, el tratamiento del crimen contemporáneo desde una perspectiva de creación literaria, lo que impide que la novela negra, por su misma identidad de género, acoja una inmensa mayoría de producciones de escaso o incluso nulo valor estético [...] Cuarto, la manifestación histórico-industrial en tanto género. Quinto, la especialización de sus representaciones. Teniéndose en cuenta que la actitud testimonial o crítica ya está implícita en el tercer elemento citado [...]” (81-82).

centra en la deformación de la estructura primigenia que ha sido fundada por Poe y reformulada por Doyle, Christie y la novela negra norteamericana. Esto se debe a que la acción deformadora del género mismo actúa también como un “desajuste” al sistema falocéntrico; situación que busca constantemente Rivera Garza a lo largo de su texto: un género literario (en este caso el policiaco), debido a su condición de estructura delimitadora (detective-pesquisa-criminal), está dentro de los límites de la institucionalización simbólica (mayor prueba de ello la encontramos en la figura de Holmes); por tanto, al deformarlo también se está alterando la propia significación que le otorga el dominio patriarcal. Y bajo esta dinámica, *La muerte me da* rompe con estas estructuras planteadas por los grandes iniciadores y continuadores del género, atacando primeramente el elemento estructural de mayor relevancia primigenia para el relato policiaco: el detective.

1.2.- Redescubriendo el enigma policial en el orbe latinoamericano.

Con la proliferación de la novela negra en el territorio estadounidense, se comenzaron a desarrollar en Latinoamérica editoriales que se ocuparan de la publicación de dicho género, con la finalidad de conseguir una ampliación del público. La idea era muy clara: las editoriales intentaban formar un público lector de novelas negras dentro del ámbito de América Latina; provocando con ello una cierta fascinación y comercialización de la novelística negra en los distintos países del universo latinoamericano. Prueba de ello fue la aparición, en Argentina, de la Colección Misterio en 1930, cuyo fin era la de promover a los grandes clásicos y a los novedosos escritores del género policial.

Ahora bien, uno de los principales traductores y promotores del género policial en Argentina fue Jorge Luis Borges. Para esos momentos, Borges descubrió el género de la

mano de Edgar Allan Poe, y quedó maravillado por el delicado trabajo intelectual del escritor norteamericano. A partir de ello, Borges inició su etapa policial que abarcaría desde los años 30' hasta finales de los 50'. En sus primeros años, el escritor argentino se dio a la tarea de leer, traducir y criticar varios de los textos provenientes del orbe policiaco. Para cuando Borges comenzó a hacer su crítica sobre el género, ya se encontraba escribiendo para la revista *Sur*. Situación que sería muy trascendental para la consagración de la novelística policiaca en Latinoamérica, puesto que en la revista *Sur* Borges no solamente demostraría su visión acerca del asunto policiaco, sino que también en ella desarrollaría su propio esquema para escribir relatos policiacos¹⁰.

Luego de promover el género policial en las páginas de la revista *Sur*, Borges intentó incursionar narrativamente dentro del orbe policial. Para conseguirlo, Borges decidió hacer un dúo con otro célebre escritor argentino, Adolfo Bioy Casares. De tal forma que el primer libro de cuentos policiacos latinoamericanos apareció en el año de 1942, pero bajo un pseudónimo significativo y, a su vez, paródico: Honorio Bustos Domecq. La razón de dicho pseudónimo se debió, en una primera instancia, a que los lectores del género apreciaban en demasía a los autores anglosajones y, por ello, no hubieran consumido un texto policial que hubiera sido escrito por alguien que no fuera del ámbito europeo o estadounidense. De allí que los primeros autores del género en Latinoamérica optaron por

¹⁰ La primera publicación importante de Borges sobre ese tema fue “Los laberintos policiales y Chesterton”, publicada en Junio de 1935. Fue allí en donde Borges, a la hora de analizar la obra de Chesterton, estableció lo que él consideró como el esquema primordial del relato policial. Primeramente, el escritor argentino afirmó que un texto policiaco no podía tener más de seis personajes; y de que dichos personajes, sobre todo el detective, debían declarar obligatoriamente todos los términos del problema. De allí el descontento de Borges por la figura emblemática de Sherlock Holmes: “[...] unas leves partículas de ceniza, recogidas a espaldas del lector por el privilegiado Holmes, y sólo derivables de un cigarro procedente de Burma, que en una sola tienda se despacha, que sirve a un solo cliente”(Borges en *Sur*, 127). Crítica que continua en su segundo ensayo sobre el universo policiaco, “The new adventures of Ellery Queen”, publicado en la revista *Sur* en Julio de 1940: “Sherlock vale menos que Auguste, no sólo porque un descifrador de cenizas y rastreador de huellas de bicicleta vale menos que un razonador, sino precisamente porque no es un ‘ingenioso autómeta’” (Borges en *Sur*, 231).

cubrir su autoría por un nombre que reflejara el universo policiaco anglosajón. Y por consiguiente, en el caso del propio Borges y Bioy Casares el nombre de “Honorio Bustos Domecq” funge más bien como una burla paródica hacia esos lectores latinoamericanos que sólo leían a escritores anglosajones. Curiosamente, este juego paródico de los nombres por parte de Borges y Bioy Cásares fue tan trascendental para el orbe latinoamericano que incluso algo parecido podemos notar en *La muerte me da*. No por nada, a lo largo de toda la novela, la Asesina va apropiándose de varios nombres significativos; muchos de ellos apelando a un origen extranjero y con cierto matiz anglosajón: Joachima Abramovic (79), Gina Pane (84), Lynn Hershman (88), Erzséber Báthory (95) y Anne-Marie Bianco (299). No obstante, a pesar de todos los nombres evocados por la figura homicida, el de mayor paralelismo con el juego borgiano es el de Anne-Marie Bianco: no sólo es un nombre extranjerizante usado por la figura homicida, sino que, al igual que el Honorio Bustos Domecq de Borges y Bioy Cásares, la Asesina termina convirtiéndolo en el nombre autoral para un poemario.

Sin embargo, al final ambos escritores argentinos concluyeron por darle otro giro paródico a su propuesta policiaca: el detective principal de la serie de relatos policiacos es, en realidad, un hombre encarcelado de forma injusta y que, paradójicamente, desde su injusticia social se encarga de resolver los casos que la propia policía no puede solucionar. De allí que la obra narrativa de Borges y Bioy Casares, *Seis problemas para Isidro Parodi*, se convierte en un texto paródico para el orbe policial. Situación que no podemos perder de vista para el posterior entramado novelar que realiza Rivera Garza:

Humor and criticism of the legal system are also devices used by argentinians Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares, who under the pseudonyms it Bustos Domecq and Suarez Lynch jointly published *Six problems for Isidro Parodi* and *Un modelo para la muerte* (*A model for death*, 1946). The parodic attitude starts with

the name of the detective –Parodi- and carries on through the rest of the text [...] Parodi demonstrates the same corporal limitation, but his is not voluntary: he is in jail [...] (Stavans, 89-90).

Tiempo después de la publicación de los relatos policíacos junto con Bioy Casares, Borges retornó de nueva cuenta a la revista *Sur* con la intención de seguir “educando” a los lectores del género policíaco. No pasó mucho tiempo para que el escritor argentino sorprendiera a todos sus lectores con un nuevo cuento policial. Ya al finalizar el año, y después de la buena acogida que tuvieron las propuestas policíacas de Bustos Domecq, Borges publicó en la revista el cuento de “La muerte y la brújula” (1942); la cual, posteriormente, sería incluida en su colección de cuentos *Ficciones* de 1944. Dicho relato fue muy trascendental para esos momentos, ya que, contrario a lo expuesto en la figura de Parodi, el nuevo detective de Borges, Lönnrot, se muestra como un supuesto razonador intelectual, cuyo método de deducción termina por costarle la vida. Es decir, el detective de “La muerte y la brújula” se transforma en la clara muestra de un “anti-detective”. Y por supuesto, éste es el segundo elemento borgiano que tiene una cierta reminiscencia dentro de *La muerte me da*: un proceso de “anti-deducción” por parte de la Detective.

Gracias al trabajo de Jorge Luis Borges, fueron muchas las personas que se convirtieron en lectores del género policíaco; provocando con ello, el nacimiento de la colección “El Séptimo Círculo” (1944), impulsada por la editorial argentina Emecé y dirigida por el propio Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares¹¹. Pero aún así, la acción más relevante que realizó Borges fueron los giros paródicos que le dio a las propuestas

¹¹ En efecto, como bien señala Federico Campbell, la administración de Borges y Bioy Casares fue fundamental para que El Séptimo Círculo alcanzara el punto máximo de traducción y comercialización de los relatos policíacos: “Se sabe asimismo que Bioy y Borges concibieron y enlistaron los títulos que dieron cuerpo a la colección del Séptimo Círculo (de novelas policíacas) en la editorial Emecé de Buenos Aires” (52).

policíacas europeas¹². En otras palabras, la relevancia máxima de la obra policíaca borgiana se centra en la conformación de un determinado tipo de lectura. Borges había aclarado que la razón principal por la que Edgar Allan Poe era considerado el fundador del género policial se debía, en gran medida, a que sus cuentos desarrollaban un nuevo tipo de lector que antes no se tenía contemplado, el lector de novelas policíacas:

Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policíacas. Ese lector ha sido –ese lector se encuentra en todos los países del mundo y cuenta por millones– engendrado por Edgar Allan Poe [...] ya ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policíacas es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial [...] La novela policial ha creado un tipo especial de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe; porque si Poe creó el relato policial, creó después un tipo de lector de ficciones policíacas (*Borges, oral*, 66 y 67)

Y Borges, al subvertir paródicamente ciertos elementos del relato policial, “desajusta” al lector creado por Poe y concretado por Doyle y Christie: el “extrañamiento borgiano” hace surgir en el lector policíaco una sensación rara de “angustia”. Sensación misma que recoge Rivera Garza para plasmarla, de una forma mucho más retorcida, a lo largo de toda su novela. De tal forma que varias de las propuestas policíacas posteriores, incluida *La muerte me da*, han utilizado muchos de los procedimientos escriturales de tipo borgiano para la pronta reformulación (o “desajuste”) del género policíaco en América Latina.

1.3.- ¡Bang! ¡Bang!: la evolución narrativa del relato policíaco mexicano.

¹²Debemos recordar que Borges diseñó toda su propuesta policíaca únicamente a través de dos vertientes: los relatos de Poe y las novelas policíacas europeas, sobre todo las inglesas. La razón de ello es que el escritor argentino siempre estuvo en constante pugna con la escuela norteamericana del género “negro”: “No me gusta la violencia que exhiben los norteamericanos. En general son autores truculentos [...] Además, ellos no escriben novelas policíacas: los detectives no razonan en ningún momento. Todos son malevos: los criminales y los policías [...] Es una lástima que la novela policial, que empezó en Norteamérica y de un modo intelectual –con un personaje como A. Dupin, que razona y descubre el crimen–, vaya a parar en esos personajes siniestros, que protagonizaban riñas donde uno le pega al otro con la culata del revólver, y éste a su vez lo tira al suelo y le patea la cara, y todo esto mostrado con escenas pornográficas” (Borges, “Cuatro preguntas...”, 44-45).

En el caso particular de México, la novela policiaca comenzó a surgir por varias vertientes. El primero en darse cuenta de la importancia que estaba desarrollando el género en Latinoamérica fue Antonio Helú (1900-1963). Por ello, tanto María Elvira Bermúdez como Ilan Stavans señalan que, sin duda alguna, Helú es el pionero de la narrativa detectivesca en México: “The cornerstone of detective letters in Mexico is Antonio Helú [...] (Stavans, 75)¹³. No obstante, cercana a la figura de Helú, también se encuentra la del escritor oaxaqueño Alfredo Fenochio (1869-1934), que desde muy joven fue a radicar a Puebla. Debido a su buen manejo del francés y su ímpetu positivista fue capaz de publicar en *La Revue Scientifique* de París; pero aún así, su máxima aportación radica en ser considerado como uno de los primeros en incursionar en el ámbito policiaco:

Antonio Esparza lo considera [a Alfredo Fenochio] uno de los pioneros del cuento policiaco en México a partir de su personaje “Juanito Pérez”, quien parodiaba la imagen del célebre Sherlock Holmes en un contexto completamente mexicano. Lamentablemente las aventuras de este detective local se distribuyeron entre los alumnos de Fenochio y no quedan muchos vestigios del trabajo (Palma Castro y Ramírez Olivares, 92).

Ahora bien, lo curioso de la obra de Fenochio es el desarrollo que le da a un elemento de tipo borgiano, la parodia. Aspecto relevante ya que, para el año de 1943, Alfonso Reyes había introducido a México la figura trascendental de Jorge Luis Borges, y con ello su propuesta detectivesca¹⁴. Sin embargo, por un momento el elemento paródico borgiano

¹³ Gracias a las propuestas de Helú y al interés del público lector por el género, en los años 40 nació en la Ciudad de México la editorial Albatros, cuya finalidad fue la de consolidar la narración policiaca dentro del territorio mexicano: “Era la editorial *Albatros* y en ella figuraron, entre muchos otros –alrededor de sesenta-escritores muy importantes como Simenon, Edgar Wallace, Mary Roberts Rinehart y Raymond Chandler. Ahí se imprimió el primer libro policiaco de autor mexicano: *La obligación de asesinar* de Antonio Helú [...]” (Bermúdez, 9-10).

¹⁴ De su pequeño análisis a la obra detectivesca de Borges, lo que más le llamó la atención a Alfonso Reyes fue el libro que el escritor argentino (junto con Adolfo Bioy Casares) publicó bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*; debido a que dicho libro manejaba una temática

quedó de lado con la publicación de *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli; en donde se privilegiaba la renovación del orbe policial mexicano a partir de la voz narrativa de un criminal (una especie de Anti-héroe)¹⁵. Significativamente (si se quiere ver así), se puede rastrear un cierto eco de la propuesta de Usigli en *La muerte me da*: la razón de ello es la participación que tiene la Asesina en ciertos pasajes como la voz narrativa trascendental. No obstante, a pesar de todo ello, para María Elvira Bermúdez y Paco Ignacio Taibo II la primera novela que comenzó a consagrar el género policial en México fue *El complot mongol* de Rafael Bernal (1915-1972), publicado en 1969. Lo trascendental de la obra de Bernal fue la apropiación que hizo del universo del “hard-boiled” norteamericano:

Besides Chesterton, Bernal also exhibits a blend of Raymond Chandler and Ian Fleming. His pedestrian language can be attributed to the first. Bernal follows in the footsteps of the two masters by offering knowledge of the universe through an omniscient narrator, grafted onto the mind of the detective (though at times he lends this voice to his prosaic García) (Stavans, 99).

Ahora bien, otro de los puntos fundamentales de la novela de Bernal es el miramiento que se le hace a la problemática socio-económica de México; a la que también se vieron sometidos varios de los países latinoamericanos por culpa del capitalismo estadounidense. Es decir, Bernal y, por consiguiente, muchos de sus continuadores (como Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia), se dieron a la tarea de presentar mediante sus escritos policiales una verdadera idiosincrasia nacional: de allí que Taibo II eligiera como

totalmente nueva para aquellos años en México, la novela policial: “Con este libro [*Seis problemas para don Isidro Parodi*], la literatura detectivesca irrumpe definitivamente en Hispanoamérica [...]” (Reyes, 308).

¹⁵Para muchos críticos literarios, como Amelia S. Simpson, la obra de Usigli es la primera novela policial o de detectives. Sin embargo, escritores como María Elvira Bermúdez y Paco Ignacio Taibo II afirman que la propuesta de Usigli no puede ser considerada, al cien por ciento, como una novela de detectives. La razón principal de ello se sustenta en la voz narrativa que cuenta la historia: “Though it is narrated from the point of view of the criminal, *Ensayo de un crimen* may be the finest detectives novel ever written in México” (Stavans, 84). Si bien *Ensayo de un crimen* no es del todo una novela de detectives, su forma narrativa se convierte en un antecedente y modelo para las posteriores obras policíacas mexicanas.

protagonista de sus historias a un detective “anti-héroe”, Belascoarán Shayne¹⁶; mientras que Ramírez Heredia presentara sus textos narrativos como novelas “negras” de crítica social. Centrándonos en sus propuestas policiacas, podemos afirmar que estos escritores de la primera tendencia narrativa (Rafael Bernal, Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia) no están realizando ningún tributo a los modelos extranjeros sino, por el contrario, únicamente toman sus terminologías, sus ambientes sórdidos y su lenguaje violento con la finalidad de hacer una crítica severa a la corrupción del Estado: una apropiación y subversión del género “negro” norteamericano, que de alguna u otra manera, encaja perfectamente con *La muerte me da*. No debemos olvidar que una de las premisas de la novela es la apropiación y subversión de la estructura del género policial con la clara idea de hacer una crítica al sistema falocéntrico del lenguaje.

Ahora bien, los escritores de la segunda tendencia narrativa nacieron de la revolución ideológica que trajo consigo el movimiento del 68; y por ello, en vez de hacer un ataque directo hacia la corrupción de Estado, este grupo optó por hacer mejor una especie de “parodia” del gobierno mexicano y sus instituciones de justicia (una re-interpretación del elemento paródico borgiano). De esta segunda tendencia se encuentra la figura de Vicente Leñero, que publicó su novela *Los albañiles* en 1964 (cinco años antes de la publicación de *El complot mongol*). La novela resulta ser más bien una estilización

¹⁶ De Belascoarán Shayne podemos decir que, además de ser un bohemio que frecuenta los bares de la delegación de Azcapotzalco, es un detective viajero (viaja a diferentes regiones de la república mexicana, como Oaxaca y Guerrero); cuya principal misión es la de develar, a cualquier precio, las redes mentiras y corrupciones que ha sustentado el gobierno a lo largo del tiempo. Esta es la gran diferencia del personaje de Paco Taibo II con las otras figuras detectivescas de la narrativa mexicana: Belascoarán Shayne tiene una fuerte pasión por desacralizar las supuestas “verdades” históricas que el gobierno ha impulsado a lo largo del tiempo: “What differentiates him from the rest of the mexican detectives, including Péter Pérez de Peralvillo and Ramírez Heredia’s if, is Shayne’s passion for deciphering national history” (Stavans, 109). Por lo tanto, como lo enfatiza la propia María Elvira Bermúdez, Paco Ignacio Taibo II se ha convertido en el máximo representante de la novela “negra” en México: “Todas estas novelas deben ser sin duda consideradas como *negras*, o de ‘crítica social’ [...]” (12).

paródica por el hecho de que el detective encargado del caso utiliza el homicidio como un pretexto para elaborar una idiosincrasia de la sociedad mexicana. Esto se debe a que la idea central de Leñero es la de hacer al lector una entidad participante de la narración, puesto que su función en el relato es la de otorgar un juzgamiento social sobre los diversos personajes e instituciones que intervienen a lo largo de la novela (un aspecto similar podemos localizar en la novela de Rivera Garza). Para lograr tal objetivo, el escritor mexicano se hace de dos elementos trascendentales para la conformación de su obra policiaca: uno es el manejo de técnicas periodísticas y el otro es el desarrollo de una “anti-deducción” (otro de los principios de la narrativa policiaca borgiana).

De esta misma tendencia, se desprenden dos escritores más: José Emilio Pacheco y Jorge Ibarguengoitia. De José Emilio Pacheco podemos decir que en su novela *Morirás Lejos* (1967) ya se sabe de antemano que la moralidad nunca triunfará y, por lo tanto, su propuesta narrativa se basa en presentar una anti-novela de detectives, cuya solución está centrada en un laberinto de posibilidades que el propio lector tiene que determinar: “*Morirás Lejos* is a detective anti-novel where good does not triumph [...] we are the detective but there is no solution. We know who is guilty and why, but there is no way to apprehend him. It is, then, converted into a laboratory of possibilities” (Stavans, 143). Ahora bien, en cuanto a Jorge Ibarguengoitia, María Elvira Bermúdez lo contempla como el creador de una obra “para-policiaca” (Bermúdez, 13). Esto se debe a que la concepción de Ibarguengoitia gira más en la idea de retratar una moralidad mexicana por medio de un juego de chistes y comedia. En ese sentido, las dos novelas que lo posicionaron cerca de la estética policiaca, *Las muertas* (1977) y *Dos crímenes* (1979), presenta más bien una crítica social de la provincia mexicana a través del desarrollo de un misterio humorístico: “It is apparent that the author of *The dead girls* and *Two Crimes* maintained only an irreverent,

ludic affiliation with the detective novel and that he took advantage of its mechanisms to illustrate, with a smile, the social composition of the mexican province” (Stavans, 138).

En ese sentido, podemos observar que Rivera Garza es consciente de las dos tendencias policiacas desarrolladas en México: por una parte, *La muerte me da* realiza una apropiación de las estructuras policiacas con la intención de dar una crítica sobre el lenguaje falocéntrico y, con ello, sabotarlo en la mayor medida posible (primera tendencia de narradores policiacos); y por el otro, la propia novela de la escritora mexicana está en fuerte diálogo con los elementos primigenios de la segunda tendencia de propuesta policiaca mexicana: la parodia e ironía de ciertos personajes y situaciones, el planteamiento de una “anti-deducción” por parte de la Detective, la incursión de algunos elementos periodísticos y, sobre todo, la participación activa del lector como el máximo responsable de darle un “juzgamiento” (interpretación) a lo acontecido en la trama. Por tal motivo, la novela presenta un claro diálogo con el universo policiaco mexicano pero, a su vez, manteniendo un palpable rompimiento con esas mismas estructuras narrativas.

1.4.- “Victimizando” al género. La figura femenina en el relato policiaco

En el primer cuento policial de Edgar Allan Poe “The Murders in the Rue Morgue”, la imagen femenina aparece como el motor principal de la pesquisa policiaca: la mujer en la narración es asesinada; y a partir de allí se desprende el misterio de su muerte que posteriormente será resuelta por un hombre, el detective:

No se encontró rastro alguno de Madame L’Espanaye, pero comoquiera que se notase una anormal cantidad de hollín en el hogar, se efectuó un reconocimiento de la chimenea, y –horroriza decirlo- se extrajo de ella el cuerpo de su hija, que estaba colocado cabeza abajo y que había sido introducido por la estrecha abertura hacia una altura considerable [...] Después de un minucioso examen efectuado en todas

las habitaciones, sin que se lograra ningún descubrimiento nuevo, los presentes se dirigieron a un pequeño patio pavimentado, situado en la parte superior del edificio, donde hallaron el cadáver de la anciana señora, con el cuello cortado de tal modo, que la cabeza se desprendió del tronco al levantar el cuerpo (Poe, 182)¹⁷.

A partir de aquella configuración que realizó Edgar Allan Poe en sus relatos policíacos, el género se constituyó gracias a dos figuras trascendentales: primeramente, la víctima de una acción violenta (asesinato, amenaza, maltrato físico), y que termina siendo catalogado como el crimen; y el personaje (muchas veces masculino) encargado de resolver esa infracción a la ley. Así es cómo surge dentro del universo policíaco las figuras de la víctima y el detective. En otras palabras, la mujer no podía dejar su estatus de víctima y el hombre no debía alejarse de su posición de otorgador de la justicia. De tal manera que la figura femenina ni estaba contemplada para ser acompañante del detective (su secretaria) y mucho menos la detective misma. Situación que marcó profundamente la configuración que tuvo (y que aún sigue teniendo) la mujer dentro de los primeros relatos policíacos: la víctima siempre ha estado asociada al campo de lo femenino.

Sin embargo, con el surgimiento de la “Detection Club” en 1929 la forma de ver a la mujer dentro del género policíaco cambió rotundamente. La razón de ello fue la aparición de dos de las figuras más importantes para la creación de un relato policíaco supuestamente “femenino”: Dorothy L. Sayers y Agatha Christie. Aún así, a pesar de los esfuerzos de Sayers, fueron las narraciones de Agatha Christie (quien se ha convertido en la mujer más representativa del género), lo que permitió que la imagen femenina se restituyera a partir de

¹⁷Ahora bien, en “The Mystery of Marie Rogêt”, Poe utilizó de nuevo la figura femenina con la finalidad de otorgarle a su detective otro caso, otro crimen grotesco y oscuro, en donde pueda demostrar sus dotes de inteligencia sobre humana. Y por obvias razones, en el último relato policíaco de Poe, “The Purloined Letter”, la mujer vuelve a ser el tema central de la pesquisa policíaca. Si bien es verdad que en este cuento la mujer no es asesinada de forma brutal, su aparición se ve reflejada por medio de una amenaza que la condenaría socialmente. Es decir, tanto la amenaza como el asesinato en el universo policíaco del escritor norteamericano siempre están vinculados a la figura femenina.

otro enfoque diferente: una mujer “detective” (Miss Marple). Con Christie no solamente ya tenemos a una escritora como tal en un universo “machista”, sino que también con sus narraciones la mujer adquirió una gran relevancia para la pesquisa policial: la mujer ya no era una simple víctima de la acción sino, por el contrario, ya era la encargada de la resolución del crimen. No obstante, lejos de ser la encargada de la resolución del crimen, al final la detective de Christie nunca pudo “escapar” de los preceptos dictados por el propio género; pues, como bien señala Myung Choi, Miss Marple, para llegar a convertirse en la gran investigadora, tuvo que dejar de lado su sexualidad (ser una anciana); además, de estar por debajo de los otros detectives masculinos: “Si la detective o investigadora es mujer, ella suele ser vieja como Miss Marple de Agatha Christie o carece del carisma que tienen los detectives masculinos” (Choi, 12).

Ahora bien, después de Agatha Christie, la mujer no volvió al rango de detective, sino que su imagen se fue diluyendo por otra vertiente: la mujer ya no retornó a su antiguo rol de víctima, por el contrario, pasó a ser vislumbrada en los años 20 como una personificación negativa. La razón de ello se debió al nacimiento del género “negro”, cuya gran mayoría de escritores y lectores eran, inminentemente, masculinos. De tal forma que la mujer, de nueva cuenta, fue sometida dentro de un mundo individualista y gobernado por protagonistas masculinos (los detectives privados y los gánsteres): “A pesar de que la mejor novela negra tendía hacia el realismo y testimonio, la concepción irreal de la mujer supersexual y dispuesta a ser sorbida como un vaso de whisky se mantuvo durante décadas y no sólo en los estratos menos interesantes del género” (Coma, 163). La razón de ello es que la mujer pasaba a convertirse en el género “negro” en una personificación de lo sexual; y por ello, para el “hard-boiled” norteamericano (incluso el mexicano), la mujer podía desempeñar dos nuevos papeles: por un lado, si la mujer era sexual y “bondadosa” podía

ser la secretaria del detective; y por el otro, si la mujer era sexual y “perversa” pasaba a transformarse en la contraparte del detective, la “femme fatale”, la asesina y criminal por excelencia (Coma, 165).

Ahora bien, es hasta los años 50 y 60 cuando comenzó una paulatina desaparición de los estereotipos míticos de mujer tradicional que se habían estado usando para la narrativa policiaca. La primera en realizar esa transformación de la mujer fue María Elvira Bermúdez. Lo más destacado de la escritora mexicana se desarrolla en su cuento “Detente, sombra” (1961), en donde María Elvira Bermúdez dio vida a una mujer proto-detective, María Elena Morán, esposa de un diputado del estado de Coahuila. De esta proto-detective tan particular, Cristina Rivera Garza nos comenta lo siguiente:

En 1961, unos ocho años antes de que Rafael Bernal publicara su *Complot Mongol*, oficialmente reconocida como la primer novela negra producida en el país, La Pre-Primera Detective se enfrentó a un caso ardiente [...] bajo el título de *Detente, sombra*, un verso aptamente cortado de la insigne Sor Juana [...] A María Elena Morán le gusta ser y parecer inteligente. A través de diálogos cerrados y más bien escuetos, la Primera Detective va desentrañando misterios sobre todo para su primer escucha: Bruno, su marido. Él no sólo le pone atención sino que también, aunque con discreción, la celebra. Lo bueno de María Elena es que a su inteligencia también le alcanza para burlarse de sí misma (Rivera Garza, “Una de detectives...”).

Pero, a pesar de ser la detective de Bermúdez la que da una solución exacta al crimen, al final su función queda respaldada por la mano del hombre (su esposo). Por tanto, como bien señala Cristina Rivera Garza, María Elena Morán actúa más bien como una “pre-primera detective”; ya que visto desde la forma más objetiva, María Elvira Bermúdez encerró a su detective dentro de ciertos códigos sociales.

Después de María Elvira Bermúdez, son muy pocas las mujeres en Hispanoamérica que han tratado de anclarse al género policiaco. Entre ellas encontramos a Lourdes Ortiz (1943) con su novela *Picadura mortal* (1979); Carmen Boullosa (1954) con *La milagrosa*

(1993); Myriam Laurini, que pertenece a la llamada generación “argenmex” (un grupo de escritores argentinos exiliados en México durante los años de la Guerra Sucia), que utiliza para sus relatos el estilo narrativo del “New journalism” (la implementación del arte periodístico con el universo literario como único método de denuncia social denominan las “novelas neo-policíacas). De este estilo de “New journalism” (que muchos críticos denominan como novelas “neo-policíacas”), nos menciona Myung Choi lo siguiente: “[...] se basan en crímenes reales, escritas a partir de documentos tan diversos como testimonios grabados, crónicas periodísticas o noticieros televisivos. Así, a la manera de Truman Capote en *In Cold Blood* (1966) o la de García Márquez en *Noticia de un secuestro* (1996)”(24). Otra de las escritoras que ha influido para la conformación de una narrativa policiaca femenina es la escritora chilena Marcela Serrano (1951) con su novela *Nuestra señora de la Soledad* (1999), en donde la autora se vale más de la metaliteratura con la finalidad de resolver un caso criminal.

No obstante, lo verdaderamente trascendental de todo este grupo de autoras policiacas es la manera en la cual sus múltiples figuras femeninas son capaces de imitar y parodiar a la imagen machista, el detective masculino como tal. Y significativamente, como bien señala Ornella Lepri Mazzuca, es con esa nueva concepción de lo femenino cómo las diferentes escritoras del género policiaco logran denunciar y re-valorar las múltiples problemáticas sociales que afectan a los países en general; entre ellas, la más destacada es la propia situación particular de la mujer con respecto al universo patriarcal. Por consiguiente, en los relatos policiales escritos por mujeres los hombres se sienten fuera de lugar. Saben que viven en una sociedad dominada por ellos, pero quedan consternados al darse cuenta de que las detectives han subvertido, de alguna manera, los roles de género dictadas por la sociedad patriarcal.

En ese sentido, la novela de Cristina Rivera Garza *La muerte me da* parece inscribirse bajo esta perspectiva de novela policiaca femenina; pero a pesar de ello, como iremos desarrollando en los subsecuentes capítulos, podemos decir que su propuesta se decanta por otro lado más complejo: el del lenguaje. ¿Hasta qué punto la novela de Rivera Garza funge como un relato policiaco? Mientras que la gran mayoría de las novelas policiacas (incluso las mexicanas) se centran, como hemos visto anteriormente, en la problemática de la estratificación social y los juegos de ingenio intelectual (detective-criminal), Rivera Garza nos presenta en su narrativa un cuestionamiento sobre la concepción que se tiene sobre los roles de género. Esto parecería conjuntar a la novela con las propuestas de relatos policiales femeninos; sin embargo, la escritora policiaca se desprende de ellas al tensar el hilo en otra cuestión: Rivera Garza retoma la idea primigenia de que los escritores fundadores del género han categorizado a la mujer desde el polo de la victimización, pero en vez de atacar el rol que desempeña la figura de la mujer (tal como lo hacen las narrativas policiacas femeninas al subvertir los valores y arquetipos), la escritora mexicana utiliza la conceptualización de que “La víctima siempre es femenina” (Rivera Garza, 28) para llevar la problemática del género al terreno del lenguaje.

Más que desarrollar una gran detective femenina que intente desajustar el sistema patriarcal (como lo hacen la gran mayoría de las escritoras), Rivera Garza opta por sabotear la premisa de que la víctima siempre está relacionada al campo de lo femenino. De allí que surjan dos situaciones a lo largo de la novela de la escritora mexicana: 1) las víctimas pasan a ser hombres castrados y 2) el personaje con mayor poder es una asesina. Es por ello que Rivera Garza hace el señalamiento de que la detective de María Elvira Bermúdez es en realidad una “pre-detective” o “proto-detective”, puesto que lo transcendental no es que en la narrativa aparezca una detective femenina como tal para ser

considerada “detective” en toda la extensión de la palabra, al contrario, dicha acción haría que la figura de la detective siguiera estando inmiscuida en la misma problemática de la “víctima”: la víctima es del campo femenino y el detective del campo masculino. Es decir, en la propuesta de Rivera Garza, no importa cuántas veces intentes subvertir los valores y roles de género, al final el lenguaje seguirá categorizando a ambos campos desde la misma postura falocéntrica. De tal modo, siguiendo la crítica que le hace Rivera Garza a Bermúdez, no existiría una figura real de una “detective femenina”; por el contrario, serían intentos de concepciones un tanto alejadas de la realidad en donde impera el lenguaje: “proto-detectives”. Por consiguiente, como veremos más adelante, si bien es cierto que la novela *La muerte me da* engloba muchas de las cuestiones del género policiaco a manera de estructura de anclaje (siguiendo una supuesta tradición policiaca), a su vez se desprende de éste y lo transgrede desde el momento mismo en que la preocupación primigenia de la autora gira en torno a la problemática del género vía el lenguaje.

Capítulo II

Rivera Garza y la fragmentación poética en *La muerte me da*

Como mencionamos anteriormente, la novela se cimienta a partir de una estructura policiaca con el fin único de cautivar al lector con una supuesta intriga y, con ello, hacerlo partícipe de una ficción que se va entremezclando con la realidad. Para ello, Rivera Garza hace de su relato una entidad comunicativa. Dentro de la novela tenemos ocho partes o capítulos, los cuales contienen cada uno sus propios epígrafes descriptivos y que van dejando en claro la perspectiva (focalización) con la que se miran los hechos, dependiendo el personaje que adquiera las riendas de la narración: en el capítulo I tenemos a la Informante como guiadora de la narración y que, significativamente, vuelve a retomar las riendas en el capítulo VIII (el final). De allí, partiendo de esta estructura parecida a la de un espejo, el resto de los apartados se van respondiendo de la misma manera: el capítulo II, donde sale la voz de la asesina, con la parte VII, que son una serie de poemas escritos por la propia voz homicida del relato; el III con el VI, los cuales vendrían siendo los apartados de la Detective; y la parte IV con la V, que son capítulos que, aunque no contengan una voz narrativa en común, están unificados por la temática que manejan (la sexualidad en la prosa poética). Es decir, la propia estructura capitular de la novela vendría estando fragmentada y, por lo tanto, cada capítulo es complementado por otro posterior. Y gracias a ello, podemos apreciar una cierta esencia de fragmentación, que le otorga a la narración ese tinte enigmático de investigación policiaca.

2.1.- Fragmentando epígrafes: una estructura comunicante

Así mismo, se encuentran los múltiples epígrafes que Rivera Garza ha elegido para cada capítulo de su obra narrativa; y los cuales, a su vez, encierran parte del enfoque que la propia autora le está dando a su texto. Por ello, la novela apela a la idea planteada por Gerard Genette en su obra *Palimpsestos* sobre la “transtextualidad”; que no es otra cosa que todo lo que ponga a un texto en relación, ya sea de forma directa o indirecta, con otro grupo de textos narrativos (9-10). En consecuencia, el teórico francés nos aclara que son únicamente cinco tipos de relaciones transtextuales que puede llegar a tener cualquier tipo de texto: la intertextualidad, la metatextualidad, la architextualidad, la hipertextualidad y el paratexto (10); siendo esta última la que me interesa más para efectos del tipo de análisis que deseo desarrollar en adelante¹⁸.

Con lo que respecta al paratexto, Genette lo define como la transtextualidad menos explícita y, a su vez, la más distante que se puede encontrar dentro de una obra literaria y que, por lo general, le ofrece al lector un comentario que le permita vislumbrar la forma en la cual debe enfrentarse al texto que le preside (12). Por lo tanto, los elementos que deben

¹⁸Genette nos define a la intertextualidad “[...] como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* [...]” (10). Para Genette, existen tres tipos de intertextualidad: la cita, el plagio y la alusión. En cambio, la metatextualidad es definida por el teórico francés como “[...] la relación –generalmente denominada «comentario»– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (13). En su texto, Genette nos pone como ejemplo al libro de Hegel *La Fenomenología del espíritu*, puesto que evoca, alusivamente y casi en silencio, a *Le Neveu du Rameau* de Diderot. Ahora bien, la architextualidad es considerada la más abstracta e implícita de todas las transtextualidades, puesto que “Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual [...]” (13). En cuanto a la architextualidad, Genette nos menciona que ésta puede ser tanto títulos como subtítulos (la indicación Novela, Relato, Poemas, etc., que acompañan al título en la cubierta del libro, de pura pertenencia taxonómica). Así mismo, en esa linealidad, tenemos a la hipertextualidad, la cual es presentada como “[...] toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario [...]” (14). En ese sentido, nos comenta Genette que esta derivación puede ser del orden descriptivo o intelectual; es decir, un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) “habla” de un texto (*Edipo Rey*). No obstante, también puede ser a partir de un orden distinto: “[...] tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A [...] *La Eneida* y el *Ulyse* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*” (14).

de ser considerados como paratextuales, según el teórico francés, son los siguientes: “[...] título, subtítulo, intertítulo, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubiertas, y muchos otros tipos de señales accesorios, autógrafas o alógrafas [...]” (12). En efecto, dichos elementos paratextuales, como bien nos explica Genette, se convierten en las guías de lectura que permiten orientar al lector acerca del tipo de interpretación que debe darle a un texto. De tal forma que los epígrafes actúan como pequeños “resúmenes” que anticipan al lector sobre los presupuestos del texto al cual preside y, en consecuencia, mostrarle así el tipo de enfoque con el cual debe de hacer la lectura de la obra en cuestión (Beristáin, 191).

Primeramente, la novela abre con un epígrafe general que envuelven a las demás que irán apareciendo a lo largo de la narración. Este primer elemento paratextual elegido por la autora carece de referencia textual: el epígrafe aparece sólo, sin un nombre al cual remitirse; además de estar visiblemente “castrado” (aludiendo con ello al tipo de escritura fragmentaria que se desarrollará en cada página de la novela). La cita nos presenta, en términos generales, la idea central que Rivera Garza plantea dentro de su obra narrativa: la muerte; pero no sólo de una muerte corpórea, sino que el epígrafe también hace referencia a una muerte de tipo textual y espiritual: “[...] víctima de las preguntas: ¿quién me está matando?, ¿a quién me estoy entregando para que me mate?” (11). En el epígrafe, lo importante y trascendental no es la acción de matar, sino más bien la presencia de un “otro” que está para cumplir el designio y la voluntad de la muerte: aquí, la voz enunciativa se desprende de su cuerpo para entregárselo poéticamente a las manos de la muerte. Es decir, el epígrafe muestra esa relación íntima y mortuoria que se establece entre una víctima y un asesino: la entrega espiritual de uno mismo a la muerte.

Ahora bien, avanzado en la lectura, nos damos cuenta de que dicho epígrafe sí tiene una referencia textual. Resulta que es un corte, una “castración”, de una cita mucho más amplia; y que es el epígrafe global del capítulo II:

- a) I said that the first dead are our first master, those who unlock the door for us that opens onto the other side, if only we are willing to bear it. Writing in its noblest function, is the attempt to unearth, to unearth, to find the primitive picture again, ours, the one that frightens us.
- b) All great texts are prey to the question: who is killing me? Whom I am giving myself to kill?
- c) We are all dog-killers of the dog you are, killers of others. It is simply a question of designating the scene or scenes of abandonment that punctuate our paths so that they may be envisioned (75).

La cita, atribuida a Hélène Cixous, nos habla acerca de una muerte mucho más simbólica y textual: la escritura es vista como un arte mortuorio y, por consiguiente, es el texto mismo el que es la víctima de esa muerte simbólica, de esa castración poética, hecha por la figura autoral. Inclusive, al hacer esa fragmentación del epígrafe para ponerla como apertura de su novela, Rivera Garza realiza ese proceso de escritura mortuoria: “castra” la obra poética y, con ello, le da un nuevo significado a las cosas. En ese sentido, la cita está bien elegida para ser la entrada al capítulo II, pues en él aparece la voz de la Asesina vía unos mensajes escritos; haciendo que las palabras de Cixous adquieran un fuerte paralelismo con la propuesta narrativa de Rivera Garza: la relación íntima y mortuoria entre el texto/víctima y el autor/asesino. En el apartado, la Asesina se despliega como una escritora de la muerte: mientras castra a los hombres, castra la escritura misma y, por ello, todos se vuelven víctimas de su mano mortal.

Retornando al capítulo I, la autora nos presenta una cita de Renata Salcel, donde se alude al tema central de la novela: la castración. Alejada de toda su connotación sexual, la castración es vista dentro del texto como una vía para convertirse en un “otro”. Por tanto, la

castración significa pensar en el “otro” para, posteriormente, cuestionarse a uno mismo. La castración es un juego con el “otro”, un convenio entre lo que uno busca y lo que el otro desea. Es decir, para Rivera Garza la palabra “castración” hace referencia no sólo a una mutilación genital, sino también a la propia idea de “quitar” o “eliminar” algo. Así, para este primer capítulo en donde se descubre el cuerpo castrado de un hombre y comienza la investigación policiaca, el pensamiento de Salcel da la pauta para mirar al cuerpo castrado desde la perspectiva del “otro”, del ser que nos está asesinando:

However, with humans, castration should not be understood as the basis for denying the possibility of the sexual relation, but as the prerequisite for any sexual relation at all. It can even be said that it is only because subjects are castrated that human relations as such can exist. Castration enable the subject to take others as Other rather than the same, since it is only after undergoing symbolic castration that the subject become preoccupied with questions such as «what does the Other want?» and «what am I for the Other?» (13).

Para el apartado III, Rivera Garza nos pone una cita de Vladimir Jankélevitch, con la finalidad de presentarnos dos tipos de muertes: una interior y otra exterior. Es importante destacar que en este capítulo se escoge como voz narrativa a la Detective, ya que su visión del mundo se conjuga a partir de una doble contradicción: buscar a la asesina significa asesinarsé a uno mismo; pensar en los castrados es, en realidad, reflexionar sobre nuestra propia muerte. Por tal motivo, el texto de Jankélevitch toma relevancia como apertura, puesto que en él se menciona que la muerte del “otro” es también mi propia muerte: “[...] la muerte en segunda persona, la muerte de alguien cercano [...] Es la más parecida a la mía sin ser la mía, y sin ser para nada la muerte impersonal y anónima del fenómeno social” (99). De tal manera que, así como la escritura se relaciona con el autor y la víctima con el asesino, la Detective se une a la Asesina por medio de la muerte.

Ahora bien, llegamos a un punto clave del texto: “El anhelo de la prosa”. Este capítulo, que actúa como parte medular de la narración, es en realidad un ensayo escrito por la propia autora, cuya figura central es la poeta Alejandra Pizarnik. No por nada uno de los epígrafes de dicho apartado es la propia voz poética de la escritora argentina: “Ahora la muchacha halla la máscara del infinito y rompe el muro de la poesía” (177). Y son estas palabras las que encierran la esencia primigenia de lo que Rivera Garza quiere realizar con su novela: llegar al límite de la escritura, alcanzar la muerte escritural, para hacer “renacer” a las palabras mismas. Y por ello, la cita de María Negroni acentúa aún más esta búsqueda de la esencia poética de las palabras, pero mediada a partir del uso constante de un velo fúnebre y mortuario: “Escribir desde esta perspectiva, equivale a inscribir algún signo sobre la superficie de un cuerpo desmembrado o bien, simplemente, a dejar que la lengua misma descuartice, se vuelva voz de un sujeto disociado” (177). En ese sentido, tanto para Negroni como para Rivera Garza, la escritura es un cuerpo al que hay que descuartizar/castrar con el fin de hacer “despertar” a las palabras que han sido “dormidas” por el sistema falocéntrico: la esencia de la escritura, en términos de Pizarnik, es una muerte infinita y constante.

Para el capítulo siguiente, encontramos una cita de Salvador Elizondo, en donde se nos explica la situación particular de la violencia que se le impone a los cuerpos (elemento muy relevante a lo largo de la novela): “La violencia es cosa de cuerpos humanos; de cuerpos que esperan lo inesperable: lo que ya pasó, lo súbito, lo que no pasará jamás” (207). De tal manera que con este epígrafe, Rivera Garza le hace un reconocimiento poético al cuerpo herido, al cuerpo mutilado. No por nada, en este apartado se desarrolla, a través de la voz de Valerio (uno de los pocos personajes masculinos), la problemática sexual vía la percepción física y sensorial que se obtiene del cuerpo fragmentado, del cuerpo violentado. Y por esa razón, centrada en esa misma linealidad de lo sexual, Rivera Garza nos presenta

otras dos citas para el capítulo VI. La primera es de Jonathan Swift, y que hace referencia al título mismo del apartado, “Grildrig” (otro de los pocos personajes de la novela): “She gave me the same of Grildrig, which the family took up, and afterwards the whole kingdom. The Word imports what the Latins call *nanunculus*, the Italians *Homunculetino*, and the English *mannikin*” (251). Lejos de todo, en las palabras de Swift notamos la imposición del nombre por parte de una entidad femenina, dejando en claro la fuerza del género femenino a lo largo de la obra. Y bajo esa misma dinámica, en la siguiente cita nos encontramos de nueva cuenta la voz de Pizarnik: “Ganas de hacerme pequeña, sentarme en mi mano y cubrirme de besos” (251). En síntesis, tenemos que ambos epígrafes hacen referencia al “poder” que tiene los personajes femeninos dentro de la narración, sobre todo la Asesina y la Detective: son ellas las que “designa” y “ nombra” a los personajes masculinos; sus acciones permiten que los hombres puedan Ser-en-el-mundo.

Por último, los dos apartados posteriores carecen de epígrafes: uno son los poemas escritos por la Asesina, y que conforman una especie de poemario que podemos “titular” con el propio nombre del capítulo *La muerte me da*; y el otro apartado es “No le digas a nadie que estamos aquí”, en donde la Informante da el cierre final a la obra y a la supuesta “interpretación” de la misma. Pero, curiosamente, en ambos capítulos la idea central gira en torno al poemario creado por la Asesina. Situación que toma mucho más relevancia cuando Rivera Garza termina su novela con una última cita, la de Edmond Jabès: “Violamos un libro para leerlo, pero lo ofrecemos cerrado” (354). Gracias a esta cita, la autora también fortalece aún más su estructura comunicante en forma de espejo: comenzamos con una cita y terminamos con otra. Por tanto, vemos que las propias citas se hablan y se contestan mutuamente, de la misma manera en la que los propios capítulos se comunican entre ellos por medio de las distintas voces narrativas que actúan en la novela.

Ahora bien, las palabras de Jabès reflejan otro de los elementos primigenios de la obra: la violación. Pero no una violación del cuerpo, sino una violación en el propio acto de lectura: el libro es “violado” al igual que la escritura misma. Y es a partir de esta idea de la “violación” cómo localizamos el puente comunicativo que hace Rivera Garza entre la cita primera y esta última: la escritura es otorgada para ser “violada”, violentada. Por consiguiente, al final comprendemos que la pregunta planteada en la primera cita era para el lector: “[...] ¿quién me está matando?, ¿a quién me estoy entregando para que me mate?” (11). En ese sentido, ¿quién está matando a la escritura misma? Por supuesto que es el autor; pero también lo es el lector mismo desde el momento en el que realiza, inconscientemente, una lectura fragmentaria de la obra. Es decir, la lectura crea una relación de tipo violenta y “violadora”(obra-lector). Si la escritura es entregada para ser “asesinada” (eje principal de la narración), entonces el libro (en este caso la novela) es otorgado con la finalidad de que sea “violado” y “violentado” por la acción lectora. De tal forma que Rivera Garza con sus epígrafes no solamente realiza una supuesta guía de lectura, sino que también hace del lector un ser partícipe de la propia mortandad del texto.

2.2.- Entrecruzando la “realidad” con la “ficción”: un juego narrativo.

Entrando a la lectura de la novela, tenemos que ésta se conforma por ocho capítulos; de los cuales dos de ellos pueden visualizarse como elementos no “propios” de la narración novelística: “El anhelo de la prosa” y “La muerte me da”. Ambos apartados se hayan alternados con los otros pasajes narrativos en donde se desarrolla la supuesta trama policiaca. Lo significativo es que estos dos capítulos se compaginan perfectamente con la obra en cuestión desde el punto vista de que son elementos que le dan ciertos giros

trascendentales al restos de los pasajes narrativos. Por tanto, si pensamos en la idea de Genette acerca de los “niveles narrativos”, podemos tener un acercamiento a lo que Rivera Garza realiza con estos dos capítulos. Primeramente, el término de “nivel narrativo” se refiere, en palabras del propio Genette, a unos umbrales que el propio texto literario crea con el objetivo de mostrar al lector el distanciamiento que existe entre un primer acto de la acción narrativa con un segundo universo alterno inserto dentro del relato mismo:

[...] subsiste una distancia que no es ni temporal ni espacial, sino que es la diferencia entre las relaciones que unos y otros guardan entonces con el relato [...] relaciones que distinguiremos de forma grosera y forzosamente inadecuada diciendo que unos están dentro (en el relato, se entiende) y los otros fuera. Lo que los separa es menos una distancia que una especie de umbral figurado representado por la propia narración, una diferencia de nivel [...] (Genette, *Figuras III*, 283)

En el caso de Rivera Garza, los dos pasajes antes mencionados (“El anhelo de la prosa” y “La muerte me da”), retoman este distanciamiento que se crea con los planos narrativos con la clara intención de llevarlo al lado contrario: los capítulos no son narración dentro de otra narración, sino más bien son elementos “reales” que ingresan al campo ficcional. Por tanto, y recordando que la escritura de Rivera Garza privilegia un “deformación” y “entremezcla” de géneros, ambos pasajes actúan como parte de ese “desmontaje” que se le hace a la estructura policiaca primigenia; consiguiendo con ello, que el lector sienta ese “extrañamiento” de tipo borgiano. Es decir, bajo una cierta influencia de escritura borgiana, Rivera Garza con estos dos pasajes intenta borrar los límites existente entre la “realidad” y la “ficción”. Recrear una especie de juego narrativo, que se ha convertido en su sello característico: esa forma única de desmontar/deformar los parámetros que separan a la “realidad” de la ficción. Por ello, como bien señala Claudia Parodi, dicha operación de meter ensayos académicos o manejar propuestas teóricas es una constante en toda la narrativa de Rivera Garza. Es una manera de poner en comunicación los diversos enfoques

teóricos con las propuestas narrativas, con el fin de establecer así un juego “maquiavélico” en donde pueda conjuntarlas y ponerlas en tensión dialógica. Esta es la “deformación” de tipo textual que tanto busca en sus obras y, por consiguiente, *En la muerte me da*:

Sin embargo, donde fructifican sus conocimientos e intereses “foucaultianos” por el género femenino y la patología humana es, sin lugar a dudas, en su obra de ficción, donde su creatividad y el manejo del arte de escribir la llevan a producir obras de calidad suprema, como su galardonada novela *Nadie me verá llorar* (1999) o el ensayo “La mujer barbuda” (2004). En éstas, siguiendo a sus maestros de la postmodernidad, Rivera Garza penetra mundos raros, oscuros y complejos donde, partiendo de hechos reales e históricamente documentados, va más allá de la fantasía internándose y explorando lo grotesco, jugando y cuestionando la realidad, la verdad y los valores absolutos y lógicos de la modernidad [...] Rivera Garza incorpora las ideas postmodernas en su obra ensayística para luego re-crearlas en su obra de ficción y viceversa. Propongo, por ello, que la obra académica y la producción creativa de Rivera Garza forman parte de un conjunto permeable, de vasos comunicantes, de diálogos que proyecta su visión posmoderna de la modernidad mexicana (74)

Por consiguiente, el ensayo de la propia Rivera Garza sobre la figura de Pizarnik (“El anhelo de la prosa”) y el supuesto poemario escrito por la Asesina/Anne-Marie Bianco (“La muerte me da”) son elementos que permiten no sólo el entrecruzamiento entre la “realidad” y la “ficción”, sino que también desarrollan una nueva perspectiva lectora de cómo debe entenderse la novela. De tal manera que estos dos pasajes, que parecen no estar en “concordancia” clara con la trama policial, terminan por ser las piezas fundamentales para la re-significación misma de los otros capítulos que conforman la novela en sí.

2.2.1.- Hacia un anhelo por la prosa poética. Una pista “textual”.

Como habíamos dicho anteriormente, “El anhelo de la prosa” no continúa con la trama policiaca que se había venido desarrollando en los segmentos anteriores; por el contrario, tal parece que el capítulo entero funciona como una especie de corte medular. En este

punto, el lector, sumido en la pesquisa policiaca, se “extraña” de la presencia de este capítulo en la parte central del libro: está a la mitad de la novela y, por alguna razón, la autora en vez de continuar con el entramado policial, decide “insertar” un ensayo filosófico sobre la figura de Alejandra Pizarnik¹⁹. El eje principal del ensayo está centrando en el anhelo pizarnikiano de crear una poética que va mucho más allá de los límites del lenguaje mismo: el denominado “anhelo por la prosa”; fascinación que comenzó a desplegarse en el año de 1963²⁰. En ese sentido, Rivera Garza nos presenta a Pizarnik como la escritora del “aquí y el ahora”, debido a que la construcción de una prosa poética también incide en la creación de un tiempo específico y totalitario: “Cuando Alejandra Pizarnik anota su anhelo por la prosa lo hace además en la posición del escritor que escribe en-ese-momento. Ahora mismo. Aquí” (Rivera Garza, 190).

No obstante, el punto clave del ensayo (puesto que es el mayor tratamiento que encontramos en el texto de Rivera Garza), es la relación maravillosa y perversa que existe entre la poesía y la prosa. Perversa, porque a fin de cuentas, como bien deduce Pizarnik, la máxima forma de anclaje o de unificación que puede existir entre la poesía y la prosa se logra únicamente a partir de un ataque violento hacia el lenguaje mismo: “Porque no se trata en Pizarnik de una exploración puramente intelectual, aunque también lo era, sino de un anhelo concreto por violentar hasta el límite la intensidad expresiva del lenguaje”

¹⁹Según las especificaciones existentes al inicio del apartado, el texto fue escrito por Rivera Garza durante su estancia como profesora del Departamento de Comunicación y Humanidades y Co-directora de la Cátedra de Humanidades del ITESM campus Toluca (2004-2008); y publicado en la revista *Hispanamérica*.

²⁰ Carlos Abreu Mendoza hace hincapié en el hecho de que Rivera Garza haya utilizado de nueva cuenta una figura escritural como centro de discusión. No obstante, lo trascendental para el analista no es la figura en sí de Alejandra Pizarnik dentro de la novela, sino más bien la manera en la cual Rivera Garza se “apropia” de toda la propuesta poética de la escritora argentina con la intención de crear un puente comunicativo más entrañable, una intertextualidad que vaya mucho más allá de sólo la referencia textual: “Es cierto que este tipo de intertextualidad ya aparecía en *La cresta de Ilión* en relación a los textos de Amparo Dávila, pero *La muerte me da* supone un paso más en la evolución de este recurso dentro de la obra de Rivera Garza: la novelista mexicana no sólo se apropia de los textos de Pizarnik y los asimila a su ficción estableciendo un diálogo con su autora, sino que también llega al extremo de asumir su propuesta fundamental de borrar los límites entre poesía y prosa” (298)

(Rivera Garza, 186). Es decir, la verdadera acción del lenguaje debe recaer en su anhelo por alcanzar un significado que esté fuera de los propios límites designados por la lengua. No por nada, la poetisa argentina asocia el peligro de la prosa con la imagen de un tren a toda velocidad (un movimiento violento y descontrolado); que luego retoma Rivera Garza para re-plantearla en la novela, cuando afirma que escribir es lo mismo que correr: “Sí, escribo. También. También por placer, como el correr. Para llegar a algún lado. Utilitariamente. Para llegar al fin de la página, quiero decir. No para hacer ejercicio. Sin me entiende: cosa de vida o muerte” (Rivera Garza, 20). Por ello, lo que más le llama la atención a la escritora mexicana no es tanto la relación que puede establecerse entre la prosa y la poesía, sino más bien la manera en la cual Alejandra Pizarnik usa el lenguaje como fuente de violencia “desestabilizadora”: para Pizarnik, el actante principal de toda narración es el lenguaje y, por obvias razones, también se convierte en el centro de atención de Rivera Garza. Por consiguiente, al poner esto en la parte medular de la novela, la escritora mexicana intenta que el lector se haga partícipe de ese cuestionamiento filosófico acerca de la problemática del lenguaje poético. De tal forma que el ensayo se transforme en una posible herramienta que ayudará al lector en la parte subsiguiente del relato.

En ese sentido, con el capítulo IV Rivera Garza nos comienza a introducir dentro de otra intriga, una intriga de tipo textual. Gracias a ello, el texto se visualiza como una novela de doble intriga policiaca: por un lado, está la intriga superficial presentada al inicio del relato, que vendría siendo la búsqueda del asesino de los hombres castrados; y por el otro, se encuentra una intriga mucho más profunda y asociada al “anhelo de la prosa” de Pizarnik: la búsqueda de una prosa poética perfecta, que no es otra cosa que romper los límites mismos del lenguaje y la poesía a través de la función violenta que “descansan” en

las palabras; por ello, el propio Cesar Aire menciona lo siguiente sobre la postura poética de Pizarnik:

En A. P. [Alejandra Pizarnik] siempre es cuestión de “palabras”. Cada vez que habla de su oficio, de la poesía, de la literatura, se refiere de modo exclusivo a las “palabras” [...] A. P. pensaba el lenguaje y la poesía en términos de “palabras”, nunca de “versos” o “poemas” o “libros”, nada que no fuera las palabras sueltas (73)

De tal forma que este capítulo vendría siendo como una llamada de atención de la propia autora: es una pista textual, una “nueva” guía de lectura. En otras palabras, la importancia de *La muerte me da* (por lo que se puede apreciar en esta parte medular), se encuentra ligada al anhelo que se tiene por violentar el lenguaje poético.

2.2.2.- El poemario de Anne-Marie Bianco: una pista “distractora”.

El segundo apartado que se encuentra supuestamente fuera de la trama policial es el poemario de Anne-Marie Bianco. Según notamos en las indicaciones del libro, el poemario se publica en el año de 2007, al mismo tiempo que la novela de Rivera Garza, *La muerte me da*. El poemario aparece, con ciertas modificaciones, en el capítulo siete del libro. Modificaciones que son muy significativas para la interpretación individual y conjunta de ambos textos: en el caso del poemario, éste contiene una aclaración más del editor, además de un poema final y dos poemas de Bruno Bianco (que son suprimidos en el relato de Rivera Garza); y por el otro lado, el poemario que aparece en la novela posee dos elementos añadidos que no están en la edición de Bonobos: un epígrafe y una aclaración hecha por la propia voz enunciativa del poemario, en donde se exponen las razones que llevaron a la creación de dicho texto.

Ahora bien, en una primera instancia, tenemos que la publicación del poemario *La muerte me da* estuvo perfilada a partir de una situación misteriosa. El editor de la editorial Bonobos (en donde fue publicado el poemario), Santiago Matías, nos dice que el manuscrito apareció una mañana de noviembre del año 2005. No había datos relevantes ni una dirección exacta; solamente una nota de la autora (Anne-Marie Bianco) pidiendo la publicación de dicho poemario. Y basados en este aspecto, tenemos que lo verdaderamente trascendental del poemario es el mecanismo bien formulado de crear, por parte de Rivera Garza, a una poeta sin rostro: se desarrolla en la trama un poemario aparentemente anónimo, que se terminará convirtiendo en la pieza fundamental para la argumentación final de la novela. De tal forma que lo primigenio para Rivera Garza fue, en realidad, conseguir que una editorial se diera a la tarea de publicar a un poeta sin rostro. Acción que suponía un reto para la propia autora, puesto que la poesía, como afirma Mario Benedetti en *Los poetas comunicantes*, es un género poco vendible y por ello, son muy pocas las editoriales que se arriesgan a su publicación: “[...] la gran poesía latinoamericana. El *boom* se olvidó de traerla, quizás porque los editores más mercantiles llevan su contabilidad-ficción, y a partir de sus asientos y contrasientos, llegaron a autoconvencerse de que *la poesía no es negocio*.” (Benedetti, 13). De allí que Rivera Garza mande el poemario, bajo la máscara escritural de Anne-Marie Bianco, a una editorial independiente como Bonobos, que le apuesta a la poesía novedosa.

Sin embargo, lejos de ser el único lugar posible en donde Rivera Garza pudiera publicar un poemario de un poeta sin rostro, lo rescatable del envío del poemario a Bonobos fue que el editor, aún a riesgo de no saber de quién se trataba realmente la poeta y de sospechar por el apellido “Bianco” de que pudiera ser una posible broma, decidió

publicarlo; y con ello, Santiago Matías le otorgó una supuesta identidad a un nombre inventado: Anne-Marie Bianco nació como la autora del poemario *La muerte me da*:

[...] el nombre de su autora: Anne-Marie Bianco. En ese momento, no recordaba a ningún poeta, ya local o regional o, inclusive, continental, con ese nombre. Su apellido, sin embargo, me resultaba familiar [...] una pequeña editorial independiente puede darse ciertos lujos: éste, por ejemplo: publicar a una autora sin rostro en un mundo donde el rostro se ha convertido en una especie de dictadura. O éste otro: apostar por un texto, por un puro texto, por el texto” (Matías en Rivera Garza, 303-304 y 306).

Con la lectura del poemario, Santiago Matías comenzó a forjarle un rostro “concreto” al nombre de Anne-Marie Bianco. Así, en una “incorrecta” interpretación del apellido, el editor de Bonobos asoció familiarmente el nombre inventado por Rivera Garza con el de un supuesto poeta de un origen también misterioso, Bruno Bianco:

Bruno Bianco: el nombre de un poeta que lleva, en las dos palabras que lo forman, una irreconciliable contradicción: Bruno (oscuro) Bianco (blanco). Bruno Bianco: extraño personaje que quizás jamás existió (al menos físicamente). Bruno Bianco: el poeta abstracto. Bruno Bianco: el poeta como señal. Y bajo ese influjo, releí los poemas de *La muerte me da* y, como se puede advertir, decidí publicar el libro (304-305).

Gracias a esta asociación familiar “incorrecta” que hace entre Anne-Marie y Bruno Bianco, el editor de Bonobos reafirmó aún más el juego premeditado que Rivera Garza había estado construyendo a lo largo de su novela: el poemario es un texto sin poeta y la supuesta poeta es una entidad sin rostro alguno. Por consiguiente, el poemario empieza a subsistir por sí mismo. La poesía comienza a sobrevivir de su propia esencia poética. El rostro ya no importa más. Lo primordial es ver al texto como una entidad viviente y única, que se va nutriendo de sí misma. Situación que le viene perfecto a la novela: al materializar entidades ficticias como Anne-Marie Bianco, Rivera Garza no sólo desarrolla aún más la intriga textual, sino que también nos presenta la idea “simbólica” de la castración del texto mismo.

Idea que también es vislumbrada por Carlos Abreu Mendoza cuando hace la aclaración de que lo trascendental de la novela, el discurso más privilegiado y, por ello, el más significativo a lo largo de toda *La muerte me da*, es la poesía:

Ahora bien, el discurrir natural de la típica investigación criminal no se muestra linealmente, sino interrumpida, fragmentado, castrado por el discurso poético y por las reflexiones metaliterarias que interrumpen y cuestionan la narración, como ocurre con las discusiones sobre poesía o la repentina inclusión de un ensayo sobre “El anhelo de la prosa” de Pizarnik y de un poemario que lleva el mismo título de la novela. Estos elementos tienen un significado profundo y actúan como espejos reveladores del sentido de la novela y su construcción. El hecho de que la poesía sea un discurso privilegiado en *La muerte me da* no es una simple casualidad, ya que éste ocupa un lugar destacado dentro de la obra de Rivera Garza (295)

Para la escritora mexicana, un poemario carente de un autor físico se asemeja mucho a la idea misma de un hombre castrado: en ambos casos, el significante referente que les da valor simbólico (el autor para el poemario y el miembro para los hombres) ha sido completamente “eliminado”. La falta del significante crea un vacío para la referencialidad simbólica del lector; y por esa misma razón le causa a éste un sentimiento raro de “extrañeza”. Es decir, aparece lo que Alejandra Pizarnik denomina como un “juego de sentido”; que no es otra cosa que tensar el significante y el significado de las palabras hasta un punto límite, para que el propio sentido de las mismas cambie rotundamente:

Pero en A. P. [Alejandra Pizarnik] no hay juegos de palabras [...] Los juegos en su poesía son de sentido, no de palabras. Las palabras están tomadas en su bloque de Significante y Significado, de modo que en su funcionamiento predomina el segundo, por lo que A. P. termina reconociendo que “las palabras no hacen el amor, hacen la ausencia” (Aira, 74).

Esa “extrañeza”/ausencia que se crea en el lector es fundamental para Rivera Garza, ya que es lo que consigue igualar la castración de los hombres en la novela con la castración textual que presenta el poemario de Bianco. Por eso mismo, cuando Rivera Garza introduce en el penúltimo capítulo la situación peculiar del poemario, lo que está haciendo es dándole

al lector una pista “distractora”; y con ello, instaurando una especie de “juego de sentido” a la manera de Pizarnik. Recordemos que la autora está planteando en su novela una supuesta intriga policiaca en la cual existen pistas y distractores. Al momento de que un lector ávido por resolver el misterio de los castrados y descubrir al asesino se topa con el poemario de Anne-Marie Bianco puede resultarle un tanto “extraño” y, por eso mismo, etiquetarlo como un supuesto “distractor”, como un elemento de poca “trascendencia” para la pesquisa policiaca (de la misma forma como le acontece, páginas atrás, al ensayo de la parte medular). No obstante, un lector más consciente y minucioso, apoyándose directamente en el juego simbólico de la castración poética que está proponiendo Rivera Garza, puede visualizar que el poemario es en realidad una pista relevante para que pueda establecer una contextualización más apropiada del caso policiaco de los hombres castrados: la castración de los cuerpos es una alegoría de la castración del texto mismo, en este caso el poemario. Por tal motivo, el poemario de Anne-Marie Bianco no sólo se convierte en una pálida pista que nos conduce “directamente” al verdadero asesino, sino que también nos indica, de forma “silenciosa”, que es lo que realmente se ha estado castrando a lo largo del texto.

2.3.- Un supuesto juego de rostros y nombres llamado “pesquisa policial”.

Ahora bien, Rivera Garza hace de la dimensión espacial el punto central de su configuración actancial. Al ubicar a sus personajes femeninos y masculinos dentro de territorios específicos, la autora ha logrado “desenmascarar” gran parte de la ideología de cada uno de ellos. Así, los espacios adquieren más significación conforme van siendo transgredidos por las propias acciones de los personajes. Por consiguiente, debemos tener en cuenta que a lo largo de toda la novela existe una conexión directa entre el plano

espacial y los diversos personajes que actúan dentro de ella. En efecto, y siguiendo las ideas de Luz Aurora Pimentel, toda limitación espacial se encuentra impregnada de una esencia significativa otorgada primeramente por el autor y, posteriormente, por los mismos personajes. Por lo tanto, en toda narración no puede existir un solo espacio que carezca de una significación tanto de forma narrativa como ideológica:

[...] un espacio construido –sea en el mundo real o en el mundo ficcional- nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio significativo y, por lo tanto [...] está cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente (Pimentel, *El espacio...* 31).

Es más, continúa Pimentel diciéndonos que “El espacio en el que evoluciona un personaje puede tener también un valor simbólico de proyección de su interioridad” (Pimentel, *El relato...* 79). En consecuencia, cada uno de los espacios presentados por Rivera Garza se transforma en un núcleo de identidad, ya que a través de ellos no sólo observamos las múltiples acciones del personaje en cuestión sino que, inclusive, contribuyen a dilucidar las propias directrices de sus pensamientos. Por tal motivo, podemos afirmar que uno de los espacios centrales de la novela es la ciudad; lugar en donde los personajes interactúan y se desenvuelven de forma constante, como lo refiere la propia Informante: “Corría. Corro usualmente al atardecer. También al amanecer, pero sobre todo en el atardecer. Corro en la pista de tartán. Corro de la cafetería al apartamento. Evito las banquetas y las calles, prefiero los atajos. Los callejones. Los caminos estrechos” (Rivera Garza, 18).

Es en los límites de la ciudad en donde los personajes descritos por Rivera Garza intentan consolidar la visión del mundo que la autora quiere plasmar dentro de la novela. No por nada los actores principales que recorren la zona urbana son, eminentemente,

femeninos: la Informante, la Detective y la Periodista de la Nota Roja²¹. En ese sentido, cada personaje recorre la ciudad en busca de algo en particular que, por obvias razones, se encuentra intrínsecamente relacionado con los asesinatos y castramientos de los hombres. Y al hacer que sus personajes recorran constantemente la gran urbe, la escritora mexicana puede desplegar y fundamentar una red de conexión narrativa entre sus tres figuras centrales. Red que las comunica, y que además las hace debatir acerca de sus distintos posicionamientos que tienen ante el mundo:

Es difícil decirle a quien interroga con esa mirada vehemente café crepuscular que es mejor, más interesante en todo caso, correr por los callejones que por las calles de la ciudad ¿Es una ciudad un cementerio? [...] alguien a quien le interesa resolver un crimen, pueda entender que correr por los callejones de la ciudad es una mejor alternativa que correr en una pista de tartán o sobre las banquetas alumbradas: eso es difícil (Rivera Garza, 17)

²¹No obstante, la Informante, la Detective y la Periodista de la Nota Roja no son las únicas figuras que intervienen en la novela. También existen personajes masculinos, pero éstos solamente son vistos como simples “objetos”, carentes de voz y participación activa. Es decir, en la narración se da la “objetivación” de la figura masculina. Por ejemplo, en el caso particular de Valerio, éste es referido como un mero acompañante de la Detective y que, significativamente, su poca participación se centra en la problematización acerca del rol de género y la sexualidad. Situación que nos deja en claro el tipo de tratamiento que hace Rivera Garza de sus múltiples personajes: sus figuras femeninas en ningún momento ponen en duda su sexualidad; por el contrario, son los personajes masculinos los que intentan “canonizar” las distinciones de género, ya sea por el mismo acto sexual o por los elementos propios del género masculino, como es el miembro. Y esto lo vemos referido y acrecentado aún más con los otros dos personajes “activos” de la narración: El amante de la Gran Sonrisa, que también es visto como un objeto sexual y simple acompañante de Cristina; y Grildrig, un personaje oscuro, obsesionado con la idea de la preservación y la eternidad de las cosas vía la sexualidad. De allí la perturbación “exagerada” de los hombres en la novela al enterarse del proceso de la castración, puesto que su “yo-en-el-mundo” nace y se fundamenta con el aparato reproductor: tener miembro es lo que te define como hombre. Por tal motivo, cuando se hace referencia a los Hombres Castrados, éstos son observados como el principio de la transgresión universal de los roles de género; y por esa misma razón, son mirados con miedo y repudiados por el universo masculino. Sin embargo, y paradójicamente a lo que se piensa, son los Hombres Castrados las figuras masculinas más activas dentro del relato, ya que con sus muertes, sus vidas van adquiriendo suprema relevancia para los personajes femeninos, que intentan develar el misterio de sus asesinatos. En otras palabras, los Hombres Castrados en la novela actúan como cuerpos vivos y muertos a la vez, que nos permite visualizar el gran problema que se tiene acerca de la castración, de los arquetipos femeninos y masculinos y de la construcción de una prosa poética perfecta. Y bajo esta premisa sobre los cuerpos castrados, Oswaldo Estrada nos indica que ese es uno de los giros cruciales que fundamentan la novela en sí, complejizar la identidad de género: “[...] en *La muerte me da* Rivera Garza retoma el proyecto literario de cuestionar las marcas o señas externas que diferencian a lo masculino de lo femenino, o a un hombre de una mujer. Esta vez la tarea queda en manos de tres mujeres –una crítica que en la novela se llama Cristina Rivera Garza, una Detective del Departamento de Investigación de Homicidios y una Periodista de la Nota Roja- que por distintas circunstancias se ven obligadas a descifrar las muertes en serie de unos hombres castrados” (193)

En otras palabras, la ciudad va adquiriendo diferentes significados y connotaciones vía la visión del mundo de cada uno de los personajes que vaya interactuando, directa o indirectamente, con él. Así, indudablemente, el propio espacio urbano pasa por un proceso de “re-construcción”. Es decir, la ciudad es “re-nombrada” y “re-significada” por cada uno de los actores principales de la narración; lo que nos permite observar que la zona urbana es, verdaderamente, un espacio inventado por el hombre²². Un ejemplo claro de ese “re-nombramiento” de la ciudad es la situación peculiar del Callejón de los Castrados. A lo largo de toda la novela, el callejón va quedando impregnado de la violencia de cada uno de los distintos asesinatos que acontecen en él. Y es a partir de ello, cómo la Detective y la Informante deciden otorgarle a dicho espacio una importante significación; haciendo que el callejón cobre gran relevancia y sea “re-nombrado” a partir del suceso de los asesinatos:

La Detective del Departamento de Investigación de Homicidios me mostró una fotografía de los ladrillos de la pared del restaurante chino, específicamente los ladrillos de la esquina donde termina el restaurante y detrás de la cual se desdobra, con su estrechez monumental, el Callejón del Castrado. Ya lo llamaba así. Fue algo casi inmediato. Los ladrillos, no podía dejar de notarlo, estaban cubiertos por la luz irreal que, con frecuencia, me saca de casa y me conmina a inhalar el aire del mundo a eso de las 6:15 de la tarde. Todo en la ciudad (Rivera Garza, 22)

De esa forma, el Callejón de los Castrados vive en la memoria colectiva por medio de ese suceso espelúznate: es inventado y narrativizado por los propios habitantes de la gran urbe.

Es por ello de la importancia del recorrido por los alrededores de la ciudad, ya que a través

²² Por tanto, al ser inventada, la construcción y significación de la ciudad, sobre todo en el ámbito latinoamericano, todavía se encuentra en vías de una férrea consolidación: “Pero la ciudad latinoamericana es una invención –no sólo literaria- relativamente reciente” (Campra, 54). De tal forma que si el centro urbano es una figuración creada por la mentalidad del hombre, entonces debe de haber un “inventor” que la constituya. Según Carlos Fuentes, dicho constructor no es otro que el propio Jorge Luis Borges ya que, para el escritor mexicano, la primera ciudad latinoamericana en “nacer” ha sido Buenos Aires: “El primer narrador totalmente centrado en la ciudad, hijo de la urbe que recorre por sus venas con palabras, rumores, silencios y orquestaciones de piedra, pavimento y vidrio, es Borges [...] Ciudad sin historia, factoría, urbe transitiva, Buenos Aires necesita nombrarse a sí misma para saber que existe, para inventarse un pasado, para imaginarse un porvenir: no le basta, como a la Ciudad de México o a Lima, una simple referencia visual a los signos del prestigio histórico” (Fuentes, *La nueva novela...*, 25).

de ella se puede “reavivar” y “preservar” esa memoria colectiva. De allí que los personajes de la novela recorran constantemente cada zona de la entidad urbana, con la finalidad de que éstos se vayan “apropiando” de la ciudad misma; tal y como nos explica el propio Michel de Certeau:

El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados. Al nivel más elemental, hay en efecto una triple función “enunciativa”: es un proceso de *apropiación* del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto de habla es una realización de la lengua); en fin, implica *relaciones* entre posiciones diferenciadas, es decir “contratos” pragmáticos bajo la forma de movimiento [...] (109-110).

Y es mediante ese proceso de apropiación cómo los distintos actores le otorgan una cierta “valoración” a los diferentes espacios que constituyen el núcleo urbano (el callejón, la escuela, el restaurante)²³. En consecuencia, son los propios ciudadanos, los habitantes de la urbe, los que le dan significación a la ciudad, a sus calles y edificios²⁴. Por consiguiente, todo espacio urbano es una zona de transfiguración y, por eso mismo, cada personaje constituye en la novela su propia idea de ciudad. Por ejemplo, la Informante/Cristina Rivera Garza intentan comprender una verdad: por un lado, como Informante busca encontrar el significado de los asesinatos; mientras que como Cristina trata de visualizar la importancia creadora que se haya sumergida en la prosa poética. Es imprescindible marcar esta división,

²³Para Mieke Bal, todo movimiento implica un cambio; y significativamente, es ese cambio lo que propicia la ensoñación y valorización que hacemos de los distintos lugares en los que hemos estado: “El movimiento puede constituir una transición de un espacio a otro. A menudo un espacio será opuesto al otro. Una persona viaja, por ejemplo, de un espacio negativo a uno positivo. El espacio no tiene por qué ser la meta de ese movimiento” (104).

²⁴Esta “apropiación” del espacio urbano que nos propone De Certeau también es vislumbrada por Rosalba Campra. Para la teórica argentina, los centros urbanos son las zonas en donde se dan los denominados “entrecruces”. Los ir y los venir que le permiten a las personas “hacerse” uno con la ciudad, ser parte de ella y ella de nosotros: “La ciudad, y sólo ella, es quien crea encuentros y desencuentros, quien inventa los rincones oscuros en donde irá a agazaparse el destino” (58-59). En ese sentido, retornando a las propias ideas De Certeau, la ciudad no “habla” por sí sola, sino que más bien son los propios ciudadanos los que se apropian de ella y la hacen “hablar” a partir de sus múltiples perspectivas y valoraciones: “El espacio es un cruzamiento de moviidades [...] *es un lugar practicado*. De esta forma [...] el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes” (De Certeau, 128-129).

ya que a pesar de que en la novela son el mismo personaje, dependiendo de su lugar de acción se desenvuelve de forma diferente; reafirmando con ello la idea de una ciudad “diferente” para cada una de las facetas. La Informante y Cristina se deslindan como personajes independientes una de la otra: cada una posee su propia visión de mundo y sus propios espacios narrativos. Mientras que Cristina aparece en las aulas de clases, su casa y algunas zonas de la ciudad; la Informante se mueve entre los callejones, restaurantes y escenas del crimen²⁵.

Ahora bien, siguiendo con ese juego de significación del espacio urbano dependiendo del personaje que lo habite, la situación cambia un poco cuando se hace referencia tanto a la Detective como a la propia Asesina. Lejos de todo, la Detective, a lo largo de toda la novela, solamente intenta develar las razones que llevaron al asesino(a) a cometer los diversos homicidios que transgreden la paz de la ciudad. Sin embargo, al igual que la doble personalización de la Informante, la propia detective también se desdobra en un ser silencioso: a veces en una niña, y en otras en un reflejo de sí pero con ideas asesinas (la entidad oscura de la Detective). Entidades que surgen a partir de los distintos espacios de violencia, como es el caso del Callejón de los Castrados:

-Cuando era niña –rememora- vi a la enana equilibrista con la bolsa de los huevos – ella también señala que desconozco. Esa clase de distancia o de rencor. Hay una ciudad detrás de sus pupilas, un barrio del cual todavía está tratando de escapar. Hay una ventana detrás de la cual se desarrolla, pacífica y tibia, la vida que no tiene. La vida que mira y, mirándola, se le escapa. La Detective avanza por el

²⁵Esta situación de la doble faceta de la protagonista dependiendo del espacio en que se encuentra inscrita lo podemos ver referido en las siguientes citas de la novela. Primeramente, la figura de la Informante nació con el contacto que tuvo Cristina con la violencia de ciertas zonas de la ciudad: “-Pero si es un cuerpo –farfullé para nadie o para alguien dentro de mí o para nada. Al inicio no reconocí las palabras [...] Cuando volví a decir lo que creí que dije, cuando dije para mí, que era la única que me escuchaba desde ese lugar interno y lejano donde se generaba y se consumía el aire o la luz, fue ya demasiado tarde: había hecho las llamadas correspondientes y, como yo lo había encontrado, me había convertido ya en la Informante” (15). En cambio, la faceta de Cristina siempre aparece en los espacios relacionados con el campo de la poesía y de las aulas educativas: “-Dígame, por favor, Cristina, quién es ese «todo mundo» que conoce tan bien ese tipo de poesía [...] Poesía. *Este tipo de poesía*” (33).

Callejón del Castrado con los puños apretados y ese ruido de muelas que, en tensión vertical, intentan embonar [...] Algo sucede en el mundo. Algo debe estar pasando, algo como una ráfaga, algo sin solución, para que la Detective continúe frente a mí, inmóvil: una autómatas de labios secos, una recitadora de ojos muy abiertos, una enana sobre la cuerda floja (162-163)

Por último, contrario a los dos personajes anteriores, la Asesina/Periodista de la Nota Roja aparece como una entidad silenciosa, solitaria, cuyo único objetivo que tiene es la creación de una historia basada en esos sucesos brutales (el poemario de Anne-Marie Bianco). Por supuesto, la Asesina es consciente de que dicha obra será el punto central en el que convergerá la idea de la mutilación poética con la castración humana de los hombres asesinados. En ese sentido, la acción primigenia de la Asesina se basa en la conformación de una poesía castrada, de una esencia poética asesina:

La Periodista de la Nota Roja apareció frente a la puerta de mi oficina un último día de febrero. Al principio pensé que se trataba de una broma o de una intervención organizada por estudiantes del grupo de teatro o por alguna célula feminista del universitario [...] -Estoy escribiendo algo sobre el caso de los Hombres Castrados – dijo con una voz muy baja, entrecortada casi, mientras trataba de sostenerme la mirada (50)

Por lo tanto, obsesionada por esa búsqueda de la violencia para retratar un libro de esencia mutiladora, la Asesina plantea la ciudad a modo de cementerio. La ciudad, debido a los diversos cuerpos que aparecen en él, es, sin duda alguna, la representación fidedigna de un campo mortuorio. La Asesina vive en la ciudad, se oculta en ella; y esa es la razón fundamental por la cual puede revelar los misterios y/o la violencia que se suscita, silenciosamente, en la gran urbe. La ciudad, pigmentada por los trazos homicidas de la Asesina, actúa como un espacio de violencia, pero también como una zona privilegiada para el desarrollo de una especie de teatralidad. Para la Asesina, todo el espacio urbano es, desde su perspectiva individual y artística, una escena de teatro bien elaborada: los cuerpos

son, en realidad, accesorios de montaje; y por consiguiente, la Asesina se presenta a sí misma como la gran dramaturga de esa brillante y macabra obra teatral:

Tienes miedo y mira el mapa, tratando de orientarse o de esconder los ojos o de fingir que es una persona que necesita un mapa para andar. Es el mapa de una ciudad marcada por cruces. Cada cruz es una señal que significa: AQUÍ SE ENCONTRÓ EL CUERPO DE UN HOMBRE CASTRADO. Mientras caminas constata que se trata de una ciudad de dimensiones pequeñas y diseño angular. Es una ciudad de callejones y no de calles; una ciudad umbrosa que sólo en contadas ocasiones recibe el brillo de la luz artificial [...] La ciudad singular, la ciudad de los muertos [...] Con el cuerpo en movimiento. Lo que tienes entre las manos es un mapa de la ciudad de un caminante, se dice. El asesino o la asesina es, ante todo, un buen caminante(125-126)

En esa idea de presentar a la ciudad como un territorio de los muertos, podemos notar que todos los otros espacios ubicados dentro de los límites urbanos se impregnan también de esa violencia sórdida. Dentro de la ciudad, como dijimos antes, se hallan los siguientes escenarios: el café, lugar en donde se dan los encuentros entre la Informante y la Detective con la finalidad de resolver las interrogantes sobre los poemas de Alejandra Pizarnik que van apareciendo junto a los cuerpos mutilados; el aula de clases, zona frecuentada por Cristina, y que se convierte, por esa misma situación, en un mausoleo perfecto para los debates filosóficos y de género con respecto a la escritura y al lenguaje; y el museo, que es un espacio de preservación y de eternización de los todos hechos acaecidos hasta ese momento. Situación que es muy relevante, puesto que los personajes también describen a la ciudad como un gran museo. Un museo en donde todos los asesinatos son presentados como una forma única para la preservación de los cuerpos mutilados en la memoria colectiva: “Un frasco de formol. Un frasco de conservas. Una muestra. El recuerdo llegó completo a su cabeza: una hilera de frascos de vidrio en la estantería de un museo” (274).

No obstante, también debemos señalar que en la novela existen, a su vez, espacios más simbólicos e interiores. Dichos espacios pertenecen al universo asesino; es decir, la

Asesina es el único de los personajes que logra re-crear, además de la ciudad, un espacio interior para sí misma. Tanto los mensajes escritos como el propio poemario surgen como un lugar ideal en donde su autora puede hacer la construcción de un supuesto “yo”: constituir su identidad a través del papel. Así, la propia escritura aparece como un refugio para los personajes del relato, sobre todo para la Asesina: “Mi tinta. Tu sangre. Esta marca, Cristina. Inolvidable. Lo verás. Me llamo Gina Pane. Y acabo de cortarte” (85). Escribiendo, los personajes femeninos se sienten libres para re-crear y re-plantear sus realidades y defender sus perspectivas íntimas de los hechos: “La mujer detective nunca me entenderá, Cristina. Está, te lo juro, incapacitada para eso. Esa pobre mujer nunca podrá ni siquiera imaginar a alguien como yo” (84). En ese sentido, gran parte de la visión del mundo de Rivera Garza yace en los cimientos de esos espacios interiores de la novela, de esos espacios de papel: los mensajes y el poemario son los instrumentos necesarios para que la escritora mexicana pueda realizar un proceso de mutilación y apropiación del lenguaje. No por nada, tanto los mensajes como el poemario mismo despliegan parte de esa concepción de violencia escritural desarrollada por Hélène Cixous; y que es el motor primigenio de la gran mayoría de los epígrafes que aparecen a lo largo de toda la novela. Por consiguiente, si la escritura es otorgada con el fin único de ser violentada/mutilada es la Asesina la que se encarga de realizar tal labor fundamental: de allí que la Asesina sea el único de los personajes que se da a la tarea de escribir un poemario en donde el lector, sin que el mismo se dé cuenta, se convierta en un partícipe trascendental para el proceso mutilador de la palabra. Recordemos que en este punto, uno como lector ávido por intentar resolver la trama policiaca pasa por alto el momento preciso en donde la Asesina, tomando la idea del anhelo poético de Pizarnik por romper los límites del lenguaje vía las palabras, nos sumerge a una intriga policiaca mucho más profunda: el poemario, como elemento bien

formulado por Rivera Garza, no sólo actúa como un espacio íntimo para que la Asesina se manifieste como voz enunciativa, sino que también se convierte en el referente primordial para la re-contextualización de los castramientos de hombres: es, como habíamos dicho antes, la pista “distractora” fundamental que da rienda suelta a un “juego de sentido” de estilo pizarnikiano. En ese sentido, el poemario debe ser vislumbrado como el epicentro de donde el lector activo y minucioso puede localizar las pistas textuales de este crimen que se le hace a la palabra:

Los hombres castrados que encuentra Rivera Garza pasan a ocupar el primer vértice del triángulo: se convierten en texto. El segundo y tercer vértice lo componen respectivamente las dos lectoras que están leyendo los asesinatos. Leer un poema se asocia por tanto con la investigación de un crimen: seguimos pistas, las palabras son huellas que descifran la clave de un enigma más profundo [...] El poemario sirve en cierta manera para satisfacer las ganas de saber del lector sin imaginación que representa la detective. Este libro de poemas ofrece indicios que se insinúan a lo largo de la novela, y que permiten al lector asociar a la asesina con la periodista a través de los símbolos y las repeticiones con lo que se han construido la intriga [...] Finalmente todo queda en manos del lector que elige cerrar la lectura o dejarla abierta como la herida en el cuerpo de los hombres, como los cortes que produce el poema en la frase. Y no sólo eso, tanto el poemario como el ensayo sobre Pizarnik, dos textos en principios ajenos al género novelesco, son los que, al insertarse y desbaratar sus límites, ofrecen nuevos significados que se basan en su auto-referencialidad [...] el poemario “La muerte me da” resume toda la novela a través de símbolos, insinuaciones, sentidos ocultos revelados a través del lenguaje connotativo de la poesía, pero que, al entrar en relación con la totalidad de la narración, invierten los términos de este lenguaje [...] *La muerte me da* propone un juego que invita al lector a contemplar los abismos de la creación poética, el riesgo que implica leer un poema, que éste te corte, te marque y constituya como sujeto [...] (Abreu Mendoza, 302, 305, 306 y 309)

Como espacio íntimo de enunciación, la escritura mortuoria de la Asesina cobra amplia relevancia, puesto que logra conjuntar los planos que aparecen a lo largo de la obra de Rivera Garza (lo “real” con lo “ficcional”); así como los dos tipos de investigaciones que se han ido desarrollando paralelamente en la trama: una pesquisa policiaca de corte “canónico” (el castramiento de los cuerpos masculinos dentro de la narración) y una investigación de tipo textual (la mutilación de las palabras vía el poemario de Anne-Marie

Bianco). De tal manera que, gracias a la acción escritural de la Asesina, pasamos de un campo superficial a uno más profundo y complejo: los castramientos de hombres fungen como una alegoría de la mutilación/castramiento de las palabras mismas. Así, los espacios escriturales de la Asesina son más trascendentales de lo que uno piensa realmente: el desarrollo de una escritura mortuoria que rompa los límites del lenguaje consigue crear en el lector atento y minucioso un cambio de paradigma. Y en ese sentido, el poemario de Bianco, como pieza vital, contiene dentro de sus páginas no sólo a la homicida, sino también a la verdadera víctima que se está mutilando a lo largo de todo el texto: la palabra.

Capítulo III

Rivera Garza y la nueva revolución del lenguaje poético

A lo largo de la novela *La muerte me da*, Cristina Rivera Garza le da un gran privilegio a la construcción del lenguaje poético. La razón de ello es que la escritora mexicana entiende que las palabras pueden convertirse en una forma de vislumbrar una nueva realidad cotidiana. En ese sentido, *La muerte me da* actúa como un espacio en donde la autora juega con el lenguaje: lo mira, lo construye, lo descuartiza, lo re-construye, lo re-significa; todo esto con la idea primigenia de desarrollar en la propia escritura una visión poética que supere los límites literarios, con la finalidad de instaurarse en la cotidianidad misma del hombre: “Anota: para dejar que el peligro me apunte. Para que me coloque en el blanco del ahora. Para poner al mundo en un aquí y un ahora del que no pueda escapar” (Rivera Garza, 135). Es decir, en *La muerte me da*, escribir se convierte en una manera de crear (o recrear) una nueva visión del mundo. De tal forma que la novela, para Rivera Garza, se transforma en un campo ideal para la experimentación del propio lenguaje literario.

3.1.- Asesinando las palabras; descuartizando el universo falocéntrico.

Es claro observar que en varias páginas de la novela, la construcción y re-significación del lenguaje poético está marcado por el descuartizamiento de las mismas palabras: “Y, antes de ver la fotografía en la que aparecía el tercer mensaje pizarnikiano, tampoco pude dejar de ver que en la misma superficie del apellido Cortázar se escondían, amenazantes, un cortar y un azar –palabras que, en ese momento, carecían de toda inocencia” (32). Así, el desmembramiento del lenguaje hace que las palabras pierdan su posible “inocencia” y se articulen para la conformación de un nuevo significado poético. Pero, lejos de todo, esta

nueva re-formulación de las palabras viene precedida por los propios asesinatos de los Hombres Castrados: el descuartizamiento del lenguaje poético está en constante diálogo con la mutilación de los hombres asesinados. En otras palabras, observamos que la creación de este nuevo lenguaje poético nace a partir de la castración de los cuerpos; y no de cualquier cuerpo sino, necesariamente, cuerpos de hombres. Situación que nos permite articular una cierta visión (o forma de escritura) que está retomando Rivera Garza a lo largo de su narración: una escritura que mutila sus propios significados (patriarcales) con tal de darle cabida a otro tipo de lenguaje. En este punto, desde la perspectiva de Cixous, se violenta al lenguaje de la misma forma en que se violenta a un hombre cuando se le castra. De allí que las palabras se vayan transformando gracias a esa violencia (mutilación) que se le hace al lenguaje falocéntrico; al cual debemos desarticular (o, más bien, castrar, siguiendo la terminología de la propia novela):

Pensé –y aquí pensar en realidad decir producir una imagen- en los cuerpos castrados de los tres hombres jóvenes que habían aparecido desnudos y sangrantes sobre el asfalto de la ciudad. Pensé –y aquí pensar quiere en realidad decir oír el eco- en la palabra castración y en todas las referencias trágicas del término. Pensé – y aquí pensar quiere en realidad decir ver- en lo larga, en lo interminable, en lo incesante que era la palabra des-mem-bra-mien-to. Pensé –y aquí quiere decir enunciar en voz baja- en el término *asesinatos seriales* y me di cuenta de que era la primera vez que lo relacionaba con el cuerpo masculino. Y pensé –y aquí pensar quiere decir en realidad practicar la ironía- que era de suyo interesante que, al menos en español- la palabra víctima siempre fuese femenina (29-30)

Ahora bien, esta idea acerca de la violencia de la escritura es una clara reminiscencia a la forma escritural de Hélène Cixous (que Rivera Garza bien reconoce). No debemos olvidar que la escritora mexicana le dedica una parte de su novela a Cixous, por medio de un epígrafe en el segundo capítulo; que vendría siendo el apartado en donde la Asesina se despliega como el personaje principal de la narración. Y significativamente, es en ese capítulo en donde comienza a desarrollarse una especie de escritura más viva. La razón de

ello se debe a que con la mutilación del lenguaje mismo se busca nulificar la escritura falocéntrica, en donde el significado permanece en un estado de “muerte”. Es decir, se crea un tipo de escritura mutilada pero mucho más viva. Un tipo de escritura que la propia Rivera Garza toma como suyo, con la finalidad de hacer de las palabras elementos que puedan descuartizarse (y desarticularse). Por tanto, entendemos la influencia de Hélène Cixous dentro de la novela. Para Cixous, “El falocentrismo existe. La historia únicamente ha producido, ha registrado esto. Siempre. Lo que no significa que esta forma sea destinal o natural. El falocentrismo es el enemigo. De todos” (41). Por consiguiente, la misma Cixous afirma, de forma contundente, que “Ha llegado el momento de cambiar. De inventar la otra historia” (41). De allí que Cixous utilizó a la escritura como un acto violento contra el patriarcado, contra el falocentrismo que lo rige absolutamente todo:

Todas las formas de pensar de manera distinta la historia del poder, de la propiedad, la dominación masculina, la constitución del Estado, el equipamiento ideológico, tienen su eficiencia [...] La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir –que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién?- (41 y 46)

Sin embargo, aunque Rivera Garza hace de Cixous su máscara escritural (retoma su forma violenta de escritura), al final su arte narrativo surge más bien de la idea de vislumbrar a la escritura como parte de un acto mortuario. Rivera Garza es consciente de la posición feminista de Cixous, la de “[...] escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo [...] para que] salga de la trampa del silencio” (56); pero su concepción de las cosas va mucho más allá de lo que plantea la intelectual francesa. Para la escritora mexicana, la red corrosiva del patriarcado no sólo ha desvirtualizado la imagen de la mujer como tal, sino que también ha trastocado la propia significación de las palabras: en *La muerte me da*, “La víctima siempre es femenina” (28); lo “negativo” siempre es

femenino; o, como dice Cixous, “[...] la mujer está siempre del lado de la pasividad” (15). No obstante, a diferencia de Cixous, Rivera Garza sí sabe que la violencia recae dentro del universo femenino del lenguaje. Por ello, si bien la asesina actúa a la forma de Hélène Cixous, como una mutiladora violenta de los cuerpos masculinos y del lenguaje del patriarcado, su finalidad es distinta: para la Asesina, así como para Rivera Garza, las palabras, junto con los cuerpos de los asesinados, son un motivo de ritualización. La castración (tanto de los cuerpos como de las palabras), intenta establecer un lenguaje poético “asexuado”; en donde lo femenino o lo masculino no sea connotación de “bueno” o “malo”, sino simplemente elementos que ayudan a la articulación del lenguaje poético:

[...] «las palabras no hacen el amor/ hacen la ausencia»¿Cómo explicarle a esta mujer tan firme, tan bien uniformada, que mientras ella señalaba, con su immaculada uña corta, la palabra *castrado* en un poema sobre lo inservible, sobre la inutilidad de todo poema, yo no hacía sino recordar, en el lenguaje que es todo recuerdo y, por serlo, es todo ausencia, el contorno del cuerpo y el sexo de ese hermosísimo muchacho delgado de barba hirsuta y masculina, que había aparecido, literalmente de la nada, de esa nada que es a veces la ausencia de la ausencia del lenguaje, declarando, de manera por demás jocosa y liviana, que él era Él-a-Veces (56).

En ese sentido, para Rivera Garza el cuerpo, como la palabra misma, no es ni femenino ni masculino, solamente es cuerpo de la nada, solamente es ausencia de la ausencia del lenguaje. Y por lo tanto, centrándonos en su forma de entender el lenguaje poético, podemos afirmar que la concepción escritural de Rivera Garza se asemeja más a los postulados planteados por Julia Kristeva acerca de la revolución del lenguaje poético. Esto se debe a que Kristeva retomó dos de los postulados de Jacques Lacan: el Cuerpo de la madre (que ella misma denomina como lo “semiótico”) y el Nombre del padre (que vendría siendo la corrección lingüística; el sistema falocéntrico). Por consiguiente, para Kristeva toda escritura literaria implica alejarse del Nombre del padre (lo estipulado por las reglas

gramaticales) y acercarse al flujo materno (los balbuceos de la comunicación): “[...] previo a la aparición del lenguaje, se manifiesta en los niños pequeños la renuncia al paraíso materno y a la satisfacción inmediata de la demanda. Es preciso abandonar a la madre y ser abandonado por ella para ser recogido por el padre y para hablar” (Kristeva, *Al comienzo...*, 66). Es decir, la palabra se origina en el sujeto gracias a un duelo endémico entre el alejamiento de la madre y el acercamiento al padre, que vendría siendo el “Otro” simbólico. De tal forma que los escritores, debido a esa lucha constante contra el Nombre del padre, tratan de recrear un tipo de escritura que pueda recuperar el Cuerpo perdido de la madre: un tipo de escritura centrada en el retorno inefable a un lenguaje poético primario. Por tal motivo, encausándose en esa idea de la búsqueda de un lenguaje primigenio, Rivera Garza nos presenta en su texto el descuartizamiento de la escritura: un descuartizamiento escritural que intenta re-establecer el vínculo con el Cuerpo perdido de la madre, es decir, con la esencia del lenguaje mismo. De allí que la Asesina en sus constantes cartas esté desarrollando una tipo de escritura mortuoria/castrante; cuya finalidad sea la conseguir el re-descubrimiento de la voz “arrebataada”, del balbuceo olvidado: “Si esto fuera un video. Si tuviera cuerpo. Si fuera un vaso vacío. Si escribiera. Si yo fuera una mujer increíblemente pequeña. Mi nombre es Lynn. Lynn Hershman. Y mi nombre, como te lo imaginas, como lo sabes, como tu propio caso, mi nombre no soy yo” (Rivera Garza, 92).

La escritora mexicana entiende, como Kristeva, que el lenguaje que utilizamos proviene del sistema patriarcal y, por ello, retoma ese lenguaje paternal con la finalidad de re-significarlo, de “descuartizarlo”, de “violentarlo” directamente. Por consiguiente, en múltiples pasajes, la asesina despliega en la escritura una acción cortante, mortuoria; algunas veces con una pregunta: “¿Qué corta más que una palabra?” (Rivera Garza, 93); otras haciendo un paralelismo con la crítica literaria: “El que analiza, asesina. Estoy segura

de que sabías eso, profesora. El que lee con cuidado, descuartiza. Todos matamos” (Rivera Garza, 88). En otras palabras, la asesina comprende que el lenguaje es un producto salido del Nombre del padre: las palabras nacen impuestas por el ámbito social (el falocentrismo de Cixous). Las palabras no son propias del ser, no son propias del Cuerpo de la madre, del lenguaje poético como tal. Las palabras son artilugios del Nombre del padre; construcciones impuestas que nos otorgan una aparente voz para comunicarnos, pero que no es del todo nuestra: “Dependence on the mother is severed, and transformed into a symbolic relation to an other; the constitution of the Other is indispensable for communicating with an other” (Kristeva, *Revolution...*, 48). En ese sentido, y pensando en la terminología de Kristeva, tenemos que *La muerta me da* es el reflejo de una escritura literaria que trata de “desarticular” el Nombre del padre (las correcciones lingüísticas) para retornar al Cuerpo de la madre (un lenguaje primario, esencial). Situación que vemos tanto en los asesinatos y castramientos de hombres como en la mutilación de las palabras mismas provenientes del universo paternalista. Así, con sus cartas, la Asesina destroza el Nombre del padre; y con ello, desarticula toda esa tradición falocéntrica, que ha contaminado la esencia maternalista del lenguaje poético:

[...] el padre, que tuvo que ser Tiresias, flota en el río. Pero tú, ¿por qué te dejaste asesinar escuchando cuentos de álamos nevados? Nada está oculto, Cristina. Los signos van abiertos. La frase va abierta. Todo está roto. Partido en dos. En tres. Desmembrado. El cuerpo. El texto. Todo es superficie. Una grieta. Corte. Pausa” (87).

Para conseguir su objetivo primigenio (la desarticulación total del patriarcado sobre el lenguaje), la Asesina tiene que ir matando todo lo referente al Nombre del padre; y por consiguiente, paradójicamente, ella misma se asesina: “Joachima Abramovic murió. Todo muere, lo sabes. Y ella murió” (Rivera Garza, 85). El nombre, por definición propia,

proviene del universo paterno; y, paralelamente, la identidad es también parte de ese nombre impuesto²⁶. De tal forma que cuando la Asesina cambia de nombre, está matando su propia vinculación con las cadenas falocéntricas. Asesinato que comete únicamente con los propios instrumentos que le otorga el Nombre del padre. Y la mejor imagen de ello es cuando la Asesina utiliza las hojas de afeitar (utensilio propio del hombre, y que simbolizan también esas palabras paternalistas) para irse cortando el rostro falocéntrico que no desea:

Ahora soy Gina Pane y tengo frente a mí una colección de hojas de afeitar sobre la repisa del baño, justo bajo el espejo del botiquín. La repisa es blanca. ¿Has observado con cuidado una hoja de afeitar? Hasta una simple hoja de afeitar se vuelve enigmática cuando se le observa con cuidado. Desde afuera: Gillette. Rectangular. Con esa curiosa forma en el centro vacío ¿Habías notado que todo centro, cuando es centro, está vacío? Delgadísima. Con filo. Desde adentro: un corte. Un hilito de sangre. Una marca [...] Si lo hicieras, tú también notarías la suave precisión con que la navaja resbala sobre la piel, la sinuosa sensualidad de la sangre cuando sale del cuerpo, la irrefragable realidad de la cicatriz. A ti también te gustaría. Estoy segura de ello [...] Mi letra. Esta manera como resbala la pluma sobre la hoja, sin compasión. Y el erótico fulgor de la tinta: marrón, sí, mezclada con vino (84-85)

Ahora bien, la muerte de su propio nombre da como resultado el nacimiento de una nueva identidad. Una identidad que circula más bien en el anonimato, y que le otorga a la Asesina una capa de protección contra el universo paternalista; logrando así, una nueva resignificación de su ser, de su yo-mujer más cercano al Cuerpo de la madre. No por nada Julia Kristeva menciona que la palabra misma debe ser vista como cuerpo, y que el cuerpo debe ser considerado como una palabra mutable: “[...] el lenguaje no está separada del cuerpo; sino por el contrario, donde el ‘verbo’ siempre puede afectarlo, para bien o para

²⁶En relación con lo anterior, tenemos que el concepto de “nombre propio” es definido por Anne-Marie Christin como una fórmula por medio de la cual un grupo se apropia de la identidad de los miembros que la encarnan, al mismo tiempo que les reconoce su autonomía (13). Por tal motivo, el “nombre” pasa a ser un elemento impuesto, una designación social, ya que uno mismo no lo elige, sino que es el “otro” (padre, madre, hermanos, familiares cercanos e inclusive el mismo grupo social al que perteneces) el que te lo da, el que te “ nombra” como tal. De esa manera, quién otorga el “nombre” se convierte en una figura de autoridad, puesto que su accionar le permite legalizar al “ente-nombrado” y, por ende, admitirlo dentro de su grupo social (Christin, 20).

mal” (Kristeva, *Al comienzo...*, 20). Por tal motivo, cuando la asesina se asume como la palabra cortante, lo que está consiguiendo es abrir una herida al sistema falocéntrico, desde donde se pueda distinguir el Cuerpo olvidado de la madre, la esencia primigenia del lenguaje poético: “Mi tinta. Tu sangre. Esta marca, Cristina. Inolvidable. Lo verás. Me llamo Gina Pane. Y acabo de cortarte” (Rivera Garza, 85). Es decir, lo que la escritora mexicana está haciendo, vía la figura de la Asesina, es conseguir una liberación de los límites propios del lenguaje. Recordemos que para Pizarnik la idea de la prosa significa una liberación de los límites del verso: “[...] Pizarnik [...] se dedicó a pensar, y pensar bien y rigurosamente, sobre las limitaciones de la poesía y lo que para ella se convirtió, a medida que su salud mental se resquebrajaba, en el refugio de la prosa” (Rivera Garza, 181). Bajo estos parámetros pizarnikianos, el verso tiene final mientras que la prosa no, ya que ésta puede ser infinita. La obsesión de Pizarnik sobre el “anhelo de la prosa” representa más bien una alegoría del encierro y la liberación del lenguaje mismo. De allí que las “palabras” se convierten en los elementos fundamentales para Alejandra Pizarnik; tal y como lo señala el propio Cesar Aira:

En A. P. [Alejandra Pizarnik] siempre es cuestión de “palabras”. Cada vez que habla de su oficio, de la poesía, de la literatura, se refiere de modo exclusivo a las “palabras” [...] A. P. pensaba el lenguaje y la poesía en términos de “palabras”, nunca de “versos” o “poemas” o “libros”, nada que no fuera las palabras sueltas [...] En A. P. hay algo así como una exigencia de “sinceridad” por la que las palabras siempre deben representar, nunca meramente sonar [...] A. P. demostró qué fácil era hacer de esa frase banal un objeto poético: “La marquesita salió a las cinco y cinco”. Pero su demostración encierra asimismo su fracaso, porque ese pequeño poema se detiene ahí y no puede continuar. Además, no puede decirse que sea un poema, al menos un poema de A. P., porque no hay dislocación del sujeto. La marquesa debería hurtarse, de un modo u otro, a las leyes del discurso; y si lo hiciera, su salida no tendría futuro, no podría prolongarse más allá del instante de su dislocación (73, 74 y 83)

El verso, según Pizarnik, actúa como “encierro” y, por el contrario, la prosa funge como la libertad anhelada. Relacionando esto con las ideas de Cixous y Kristeva tenemos lo siguiente: el verso vendría siendo lo limitante del lenguaje, es decir lo patriarcal; mientras que la prosa poética se muestra como la liberación, en otras palabras, la escritura del cuerpo. Por tanto, lo que Rivera Garza realiza al fusionar estas dos perspectivas (la de Pizarnik y la de Kristeva) es tomar la palabra proveniente del padre con la clara intención de subvertirlo, y así poder recobrar el Cuerpo perdido de la madre. A esta acción, Kristeva la denomina como la “revolución poética del lenguaje”.

3.2.- Una poesía mortuoria: la revolución del lenguaje poético

Para Julia Kristeva, la “revolución poética del lenguaje” se centra en hacer del lenguaje dogmático, del lenguaje paterno y sistémico, una transformación subversiva que nos permita develar otra realidad que el propio dogma reprime. Por tanto, la esencia principal de la “revolución poética del lenguaje” se centra en la constitución de un lenguaje que nace del dogma y que, a su vez, se opone a él:

[...] poetic language and mimesis may appear as an argument complicitous with dogma —we are familiar with religion's use of them— but they may also set in motion what dogma represses. In so doing, they no longer act as instinctual floodgates within the enclosure of the sacred and become instead protestors against its posturing (Kristeva, *Revolution...*, 61).

En este punto, podemos observar otra conexión entre Rivera Garza y Julia Kristeva: la situación particular de la poesía. Para Kristeva, la poesía se convierte en ese vehículo que le permite crear un lenguaje suspendido entre lo simbólico (el Nombre del padre) y lo semiótico (el Cuerpo de la madre); entendiendo por semiótico todo aquello que puede producir una transgresión al orden de lo simbólico. De tal forma que, según Kristeva, el arte

como tal es el único medio que tiene el sujeto para transgredir lo simbólico; y entre ellos, es la poesía la que tiene más posibilidades de recuperar, parcialmente, el lenguaje materno perdido, puesto que los poetas no quieren comunicar sino, por el contrario, quieren romper con la estructura establecida del lenguaje. Planteamiento que también es re-afirmado por la propia Rivera Garza cuando la Asesina, luego de escribir y enviar las cartas, decide crear un poemario que la defina como tal: “Años después escribiré, para mí, puesto que yo soy quien lo pregunta, esto: UN PEQUEÑO LIBRO DE LÍNEAS ROTAS” (302).

Siguiendo a Kristeva, la poesía logra perforar lo simbólico, ya que su estructura se asemeja a la idea de totemismo de Lévi-Strauss, contrario al sacrificio²⁷. Bajo estas circunstancias, Kristeva presenta a la poesía como un elemento del totemismo que busca desarticular la teologización de la estructura ritual del sacrificio social. La razón primigenia de ello es que, mientras que el sacrificio prohíbe el goce, el totemismo (el arte en general) lo rescata y lo introduce en el lenguaje mismo. Por eso, Kristeva menciona que la poesía no es una forma de muerte como en el sacrificio sino, más bien, una manera de vida (de goce) como en el totemismo: “In contrast to sacrifice, poetry shows us that language lends itself to the penetration of the socio-symbolic by jouissance, and that the thetic does not necessarily imply theological sacrifice.” (Kristeva, *Revolution...*, 80). Por lo tanto, cuando Rivera Garza presenta en su novela a la poesía como la forma de escritura más perfecta que pueda haber, la autora mexicana está apelando a la idea de que únicamente en la poesía, en el arte poético, se puede desarticular el lenguaje cotidiano (el Nombre del padre) y así poder alcanzar una esencia primigenia del propio lenguaje (el Cuerpo de la madre).

²⁷Para Lévi-Strauss, en voz de Kristeva, el totemismo “[...] is constructed as a language, as a system of differential spaces between discontinuous terms –the natural series (plants or animals) understood as globally homomorphic to the social series” (Kristeva, *Revolution...*, 76-77); mientras que el sacrificio es visto como “[...] the reign of substitution, metonymy, and ordered continuity (one victim may be used for another but not vice-versa).” (Kristeva, *Revolution...*, 77).

Sin embargo, Rivera Garza no sólo se queda en el plano estético de la novela sino que, para darle más realce a esta idea de la “revolución del lenguaje poético”, hace del poemario un texto “viviente”; es decir, no sólo el poemario es parte de la novela, por el contrario, el poemario también termina publicándose en el orbe de lo “real”. Como hemos dicho antes, en Bonobos existe un poemario casi fidedigno al presentado en la obra de la escritora mexicana: *La muerte me da*, el poemario de Anne-Marie Bianco, emerge como un texto poético aparte; en una jugada bien planeada con la finalidad de “de-construir” la concepción misma de lo que significa la novela. Si la novela se ha convertido en el centro mismo de una institución mercantil (y, por ello, de lo falocéntrico), debido a su gran consumo masivo y por tener todos los reflectores sobre de él; entonces, la poesía, que carece de toda esa mercadotecnia sobre ella, vendría a poner en jaque a este arte narrativo en cuestión. Esto se debe a que el lector mismo necesita del poemario de Bianco para poder resolver el enigma que se plantea a lo largo de la novela: el poemario es la pieza fundamental de esta narrativa policiaca. Por tanto, en términos de género, la novela, revestida con el Nombre del padre, se confronta con la poesía, asignada como el Cuerpo de la madre²⁸. Y dicha acción, la confrontación entre un lenguaje cotidiano (novela-Nombre del padre) y una esencia primigenia del lenguaje (poesía-Cuerpo de la madre), lo podemos constatar en uno de los poemas de Anne-Marie Bianco (la supuesta asesina de la novela), titulado “Un libro para mí”:

²⁸De esta lucha encarnizada, Mario Benedetti, en su libro *Los poetas comunicantes*, nos dice lo siguiente: “¿Acaso algún editor se animó, en relación con un libro de poesía, a bombardear propagandísticamente un mercado con el mismo empuje que generalmente dedica a sus novelistas? Hasta los poetas son convencidos por la propaganda. “Siempre hay un aparato comercial en torno a la novela, que es un elemento de comercio, una mercancía. La poesía nunca lo ha sido”. Así contesta Parra. “No se ha hecho justicia desde luego con la poesía, pero no creo que esto se deba exclusivamente a un problema de empresa comercial o económica. Creo que más bien se debe a la falta de clientes para la poesía”. Ésta es la respuesta de Adoum” (13-14).

Escribo un libro para mí. En voz alta
leo lo que me escribe y me desnuda

(desnudar es lo propio de la muerte).

La frase corta la página en dos. La lengua. El cuerpo.
Te arrepentirás, dice. En voz alta
el libro que escribo para mí me lee

(interpretar es lo propio de la muerte) [...]

Todo sobre la mesa que es un ataúd que es una
puerta.

Algo se abre por dentro. Mira.

Yo pude haberte dado una llave. Yo pude
entregarte la paz (Bianco, 45)

Por su puesto, en la novela de Rivera Garza, la poesía se convierte en el espacio ideal para la búsqueda del lenguaje poético perfecto; usando como base poética la figura emblemática de Alejandra Pizarnik. No por nada, uno de los poemas de Bianco lleva por título “Es verdad, la muerte me da” (Bianco, 28), que hace referencia a uno de los escritos de Pizarnik, “Es verdad, la muerte me da en pleno sexo” (Pizarnik, 383). Inclusive, estas fuertes referencias a la figura poética y emblemática de Pizarnik, lo podemos apreciar mucho mejor en otro poema titulado “El cuerpo y la línea”:

Nunca hablamos de Pizarnik tú y yo.

Nunca hablamos de su prosa. De sus problemas
con la prosa. De su deseo por la prosa. De su deseo
(insatisfecho) por la prosa.

Mientras los hombres morían (porque el destino de los
hombres es morir) marcados por el objeto
con filo, yo cortaba la frase. Gustosa
abría la línea (como el que abre una lata de sardinas)
la probabilidad de otra línea. Bifurcada (Bianco, 21)

En la novela, la Asesina, gracias a sus cartas y poemas, puede cortar los significantes que provienen del Nombre del padre. No por nada, cuando la Asesina inicia su camino hacia la castración del sistema falocéntrico, centra su poder en la mutilación de su propio nombre, de su propio ser construido por las redes del patriarcado. Y paradójicamente, gracias a ello se redescubre como entidad poética viviente. Ya que, como la propia Kristeva señala, entrar al universo simbólico del lenguaje paterno presupone un descubrimiento del “Otro” que, en realidad, es un mismo: “[...] el otro está en el Yo: el Yo es un otro” (Kristeva, *Al comienzo...*, 87). De allí que la Asesina, dentro de su máscara poética, pueda desdoblarse en múltiples seres que, a su vez, la constituyen:

Si tuviera cuerpo, un cuerpo, una unidad y no esta aglomeración de miembros fantasmas, también estaría aquí, frente a ti. Entonces te diría que me llamo Roberta, que me llamo Tillie. Te diría que me gustan los álamos. Te diría que Mary Shelley fue la primera mujer que creó la idea de un ser humano artificial. Te diría que Frankenstein es un ser enigmático (91).

En ese sentido, la Asesina hace de la escritura un cuerpo formado por diversos seres, por múltiples miembros y rostros. La escritura mata pero, a la vez, hace vivir; destaza, pero también re-conforma. Es decir, la misión de esta escritura castrante es la de subvertir el lenguaje patriarcal y, con ello, romper la cerca de lo simbólico-falocéntrico. Por consiguiente, a lo largo de toda la novela, Rivera Garza apela por un lenguaje paterno que se castré a sí mismo, por un lenguaje que subvierta el propio orden establecido y que nos permita mirar con ojos poéticos la realidad de este mundo. De tal forma que, si bien Rivera Garza nos presenta una escritura violenta y castrante parecida a la de Cixous, al final su concepción sobre la creación de un lenguaje poético está más en diálogo con la “revolución poética del lenguaje” de Kristeva, en donde el lenguaje poético es el arma principal para perforar el universo dogmático y patriarcal. En consecuencia, con su novela Rivera Garza

trata de subvertir, vía la desarticulación de las palabras, las propias bases del universo patriarcal con la finalidad de restituir la esencia misma del lenguaje poético (el Cuerpo de la madre). Una esencia que nos permita (por lo menos de manera parcial), “violentar”, “desmontar”, “desarticular”, el sistema patriarcal (el Nombre del padre); puesto que, como la propia escritora mexicana lo refiere en *La muerte me da*, el arte poético es lo que nos ayuda a vislumbrar el mundo desde otra perspectiva. Y esto lo podemos ver referenciado en otro de los poemas de Bianco, “El lugar de los hechos”, en donde las múltiples tachaduras (encerradas en corchetes) y los puntos suspensivos crean un proceso de ruptura con la concepción poética del lector²⁹. El lector se queda perplejo antes esas marcas extrañas a lo largo del texto, ya que se contraponen a la idea central de lo que “debe ser” un poema como tal; sin olvidar que dicha concepción de lo que “debe ser” un poema, por obvias razones, también es parte fundamental de ese orden institucional creado por el sistema falocéntrico:

Me pides una historia. Me [tachado]
 un regreso: a la sangre (esa sangre): me pides
 mis notas [...]

Una manera de narrar: ...las muñecas permanecían
 amarradas con cintas y los brazos estirados hacia
 enfrente de su cabeza...

El lugar de los hechos [...]

Esta herida (que es una palabra herida): un hecho.
 Esta manera de quebrarse y de caer: un lugar.

[tachado]
 Otro cuerpo sin vida. Otro ciudadano. Signos de
 mutilación.

²⁹En la nota a la edición del poemario de Bianco, Santiago Matías nos dice que el texto original tenía palabras tachadas que apenas se podían ver y que, muchas veces, los mismos poemas tenían espacios en blanco o palabras ilegibles. Sin embargo, para respetar esa esencia rara de cortes brutales y elementos irreconocibles, el editor decidió colocar el mismos las indicación a base de corchetes, con la finalidad de presentarle al lector un intento de reproducción fidedigna del texto: “Mediante corchetes se indican los versos, palabras y párrafos ilegibles o que al parecer fueron eliminados parcial o definitivamente del texto por la autora. Sin embargo, hemos querido respetar el espacio (¿o anonimato?) que en el manuscrito original les fue asignado” (15).

(una manera de enunciar) (Bianco, 17-18).

La poesía es el corazón mismo de todo arte narrativo; es el espacio ideal para la conformación de un “yo”, que pueda estar desvinculado del orbe falocéntrico. Es en la poesía en donde está la verdadera revolución del lenguaje; es el género que nos permite romper los límites del propio campo de la escritura, del ser y del universo mismo. De tal forma que la novela, gracias a su relación intrínseca con el poemario, se erige como ese espacio para la experimentación del lenguaje poético; en donde la palabra se corta en palabras, y en donde los significantes se re-constituyen en otros significantes.

3.3- Un cadáver llamado “texto”. Una novela policiaca de “investigación textual”.

Como dijimos en el primer capítulo, la novela de Rivera Garza tiene una comunicación directa con el género policiaco; que al final termina siendo un mero disfraz porque, aunque comparte ciertos tópicos con el orbe policial, su finalidad en sí es distinta. Existe en la novela una obsesión por los muertos, por el arte mortuario, sobre todo por parte de la Asesina: como hemos referido anteriormente, la Asesina mata y castra a los hombres con la finalidad de desarrollar una especie de ritualización inicial para el asesinato de la palabra. De tal manera que observamos una preocupación constante en lo que se refiere a la manera en la cual se debe “descuartizar” al lenguaje. En ese sentido, siguiendo los pasos de la Asesina, las páginas de la novela se van llenando de mutilaciones y cadáveres: a donde quiera que se mire los cuerpo castrados están allí, demostrando la obsesión que tiene la Asesina por conseguir el asesinato perfecto, el homicidio de la palabra misma. Y aún así, lo más significativo de esa obsesión de los distintos personajes (sobre todo la Asesina) por la

muerte se centra en una de las jugadas más brillantes de la autora, y que le da significado mismo a todo el engranaje que ha creado con su propuesta narrativa y poética: la importancia de la investigación textual.

A lo largo de toda la novela la solución nunca llega por parte de los personajes mismos: la Detective, como todo el cuerpo policial, fracasa en la captura del criminal. En un proceso cercano al de la “anti-deducción” borgiana, el texto narra, mediante una prolepsis, un montaje, una construcción falsa, que propone una solución mediática a un caso que nunca pudo resolverse: “Hay un hombre en la pantalla y, luego, casi de inmediato, hay dos hombres. El primer hombre señala al segundo, describiéndolo. Dice: éste es el asesino. Hay silencio. Una pausa. Luego aparece un comercial” (293). En ese sentido, la idea de la “anti-deducción” surge en la novela como un artilugio para hacer despertar al lector y meterlo dentro de una dinámica de la lectura. La razón principal de ello es que solamente el lector puede tener acceso la llave primigenia para resolver el caso: el poemario de Bianco publicado en Bonobos. Los personajes se quedan con la duda de quién pudo ser el verdadero asesino (o asesina) y, siguiendo la idea de las obras de Vicente Leñero y José Emilio Pacheco, es el lector el que tiene la última decisión en cuanto a la posible resolución final del caso. Al fallar la Detective, es el propio lector el que funge como el detective virtual de la obra en sí: es el observador constante; además de que puede conjuntar los dos textos principales, la novela y el poemario. Por tanto, la situación real de la novela de Rivera Garza no es presentar una novela policial con final resuelto, sino una obra abierta en donde el lector, en su afán por intentar comprender los hechos ocurridos, hace dialogar a los dos textos en cuestión en busca de respuestas. Este es el marco transcendental que la escritora mexicana necesita para hacer funcionar su engranaje narrativo y poético: el lector tiene que ser partícipe de la investigación policial, para luego irla transformando en una

investigación de tipo textual. Tanto el lector como los personajes mismos saben que Anne-Marie Bianco es un posible rostro inventado, y solamente en la investigación textual y minuciosa se puede develar el posible rostro que se oculta tras esa máscara:

-Anne-Marie Bianco –evocaría la manera en que repitió ese nombre muy cerca de la bocina: una invocación, una mantra, un rezo- Un nombre raro ¿verdad? Un nombre falso, ¿no es cierto? –Un nombre sin cuerpo –contestaría ella, atenta, cautelosa- O un nombre con el cuerpo equivocado en todo caso. Algo que parecería ser de mujer, pero quien sabe [...] -Anne-Marie Bianco –murmuró. Luego levantó la mirada. No sé por qué en lugar de sentirme descubierta me sentí protegida bajo esa mirada-. ¿Será siempre la respuesta un nombre falso? (348 y 352).

Es en este punto, en donde podemos notar el interesante y cautivador juego textual que consigue Rivera Garza mediante la entrada de personas “reales” a la ficción y la salida de personajes ficticios a la “realidad”. Por un lado, tenemos que en la novela la propia escritora se configura dentro de su propio universo narrativo: en la narración, el personaje de la Informante, de nombre Cristina, hace alusión a la misma Cristina Rivera Garza; situación que Gerard Genette denomina como metalepsis: “[...] el término *metalepsis* [apunta] a una manipulación [...] de] relación casual que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación” (15). Y por el otro, tenemos a un personaje que traspasa los límites de la ficción para materializarse en el universo de lo “real”: en ese sentido, la Asesina de la novela de Rivera Garza se despliega en la realidad vía la publicación de su supuesto poemario (*La muerte me da*) en Bonobos, bajo la máscara escritural de Anne-Marie Bianco; en un claro ejemplo de lo que Genette nombra como antimetalepsis³⁰.

³⁰Para Genette, la antimetalepsis es en sí una acción similar, pero en forma inversa a la propia metalepsis: “Como la teoría clásica no abordaba con el nombre de *metalepsis* más que la transgresión ascendente, del autor que se inmiscuye en su ficción (como figura de su capacidad creativa) y no a la inversa, de una injerencia de su ficción en su vida empírica (movimiento que, en mi opinión, no ilustra ninguna idea clásica de creación literaria o artística), se podría calificar de *antimetalepsis* ese modo de transgresión que la retórica no podía siquiera pensar –a condición de no ver en ello más que un caso especial de metalepsis-” (31).

Ahora bien, lo que estas metalepsis quieren reflejar dentro del juego textual es que todo se centra en la utilización de cuerpos sin nombres y nombres sin cuerpos. Es decir, la idea primigenia que la escritora mexicana está logrando con ayuda de la metalepsis es la de presentar tanto a los personajes como a los textos mismos como organismos textuales “vivos”; elementos que pueden ser independientes y subsistir sin la presencia significativa del autor. Recordando que el “Autor”, en los términos de Foucault, no es otra cosa que “[...]una indicación, un gesto, un dedo apuntando hacia alguien; en una cierta medida, es el equivalente de una descripción [...] Diremos que el autor es una producción ideológica [...] El autor es pues la figura ideológica mediante la que se conjura la proliferación del sentido” (336 y 350). Por consiguiente, la figura de “Autor”, enmarcada dentro de la producción ideológica del propio texto, actúa siempre de lado de lo simbólico, de lo falocéntrico; es decir, el nombre del “Autor” representa, en realidad, el dominio ideológico-cultural que tienen las instituciones patriarcales dentro de la producción textual del lenguaje mismo. Por ello, Foucault señala que la figura de “Autor” engloba toda una dominación simbólica que se le hace a la propia palabra; el “Autor”, ciertamente, está inmiscuido dentro del círculo de poder que ha creado el sistema falocéntrico:

[...] el nombre del autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que pueda decirse que «esto ha sido escrito por fulano», o que «fulano es su autor», indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto [...] la función autor está vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización [...] (338 y 343)

De tal forma que la novela de Rivera Garza trata de romper, desde todas las directrices posibles, con el orden de lo simbólico: por un lado, está la idea de un poemario real escrito

por una máscara ficcional (la “muerte” o “nulificación” simbólica del autor)³¹; y por el otro, se encuentra la creación de un lenguaje alejado de todo significado (el “asesinato” de la escritura). Y gracias a esto, la imagen del hombre castrado puede actuar como una premisa para desajustar la estructura simbólica de la “víctima”: lo masculino (el hombre castrado) pasa al campo de lo femenino, de la “victimización” del lenguaje. Por tanto, la obsesión de la Asesina por la muerte cobra más relevancia cuando los cadáveres de los hombres castrados pasan a transformarse en otro tipo de registro textual: la acción mutiladora ha convertido al texto en una especie de cadáver, un “texto-cadáver”; en otras palabras, un tipo de texto que ahora deber ser “disecado”, para posteriormente ser “re-interpretado” de una manera distinta.

Sin embargo, aquí hay que hacer un paréntesis con la obra: en el período en que se escribió *La muerte me da* el tratamiento social de la muerte era de otra forma y no como actualmente lo concebimos; señalamiento que la propia autora ha ido realizando en trabajos posteriores. La creciente situación de la violencia social en México y el aumento de los muertos y desaparecidos le han dando una nueva re-significación a la muerte: los muertos

³¹En 1968 se suscitó un giro trascendental para la situación particular de la figura del autor: en ese año en específico Roland Barthes anunció tajantemente la “muerte” del autor. La razón de esta propuesta es que para el teórico francés no es el propio autor el que “habla” en un texto, sino más bien es el lenguaje mismo el que detalla la situación narrativa. Por tanto, para Barthes, la figura del autor se convierte en realidad en una forma de “aprisionar” la significación que pudiera tener el texto por sí mismo: “Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura [...] Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura [...] un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura [...] el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (80, 81, 82 y 83). Ahora bien, en un paralelismo cercano a la “muerte” del autor, Michel Foucault retomó dicho cuestionamiento planteado por Barthes con la finalidad de re-significarlo desde lo que él denominó como la “ausencia” del escritor dentro de la escritura: “[...] la escritura se vincula ahora con el sacrificio, con el sacrificio de la misma vida [...] La obra que tenía el deber de aportar la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar: de ser la asesina de su autor [...] la marca del escritor ya no es sino la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura” (333 y 334).

ya se convierten en parte de nuestra vida diaria, una “necropolítica”. En su ensayo *Los muertos indóciles*, Rivera Garza afirma que los organismos ya han dejado de ser seres necesariamente “vivos”; por el contrario, la realidad violenta ha transformado todo lo existente en entidades aparentemente “muertas”. De tal forma que, apegándose a esta especie de necrorealidad³² en la que subsistimos actualmente, los organismos ya no sólo se vinculan a lo vivo, sino también a lo muerto; y en ese sentido, el propio arte se ha visto afectado por esta nueva toma de postura ideológica. La “experiencia cercana de la muerte”, la “necropolítica” que nos azota actualmente (la paranoia y miedo a la muerte y la amenaza a la desaparición), han subvertido nuestras prácticas cotidianas: vivimos en una especie de Comala a la manera de Juan Rulfo; en un limbo en donde ni los propios muertos saben por qué están allí. Bajo estas circunstancias, Rivera Garza ha desarrollado actualmente la idea

³² En su libro *Dolerse. Textos desde un país herido*, Cristina Rivera Garza señala que actualmente como sociedad pasamos por una etapa de terror y violencia constante y absoluta. De allí que afirme en su texto que México se ha convertido en una suerte de país trastocado por una esencia mortuoria, que la escritora refiere como “necropolítica”; pero que también puede asentar las bases de una nueva realidad violenta y mortandad, una supuesta “necrorealidad”: “[...] la niña registra la violencia cotidiana de una manera que ni los novelistas de la época ni los historiadores de otra han logrado emular. Aunque todos ellos hablan, con mayor o menor grado de fascinación, de la violencia, sólo la niña la ve. Ahí está la naturalidad con la que emerge en las calles (mis juguetes de la infancia), la cruenta cotidianeidad de su paso ¿Estará ya la novelista de finales del siglo XXI pensando en los ‘decapitados’ que aparecen en las calles y en la televisión y en la prensa como los juguetes de su infancia? [...] ¿Sabrá ya que no debe apartarse de sus padres en el supermercado porque la pueden secuestrar o habrá asistido ya al funeral en el que se despidió del padre o madre de algún amigo? ¿Sabe ya, esa niña, que no puede salir de tarde o de noche a la ciudad porque la ciudad, ese amasijo de calles, no le pertenece a ella ni a las que no son como ella, extirpada pues de su ciudadanía? [...] ¿Sabe ya esa novelista de finales del XXI que la escritura más letal del México en el que nació no está en los libros sino en las mantas que aparecen, a lo largo y ancho todo el país, en las ciudades más remotas y en las más pobladas, con amenazas diversas? [...] el miedo aísla. El miedo nos enseña a desconfiar. El miedo nos vuelve locos. Con las manos dentro de los bolsillos y con la cabeza gacha, el que tiene miedo se transforma así en la herramienta por excelencia del status quo [...] Frente a la muerte impune de estudiantes en Ciudad Juárez y, más recientemente, en Monterrey, la misma pregunta: ‘¿En qué país estamos, Agripina?’. Frente a una guerra espuria que organizó un presidente para quien su legitimidad política ha sido más importante que el bienestar y la protección de la población civil, la misma pregunta: ‘¿En qué país estamos, Agripina?’ [...] No escribo como analista política porque no lo soy. Escribo desde más adentro. Escribo como lo que alcanzo a ser a veces: una escritora. ‘¿En qué país estamos, Agripina?’, me preguntas desde tan lejos. Es el país en el que nos convertimos, Juan. Acaso por callar. Acaso por no escuchar las voces de los otros. Acaso por cerrar los ojos [...] Se trata de un país donde, sólo hace unos días, 52 mujeres y hombres (cifra oficial) murieron asesinados en un atentado que las autoridades califican de terrorista pero que es en realidad uno entre muchos más. Hace no tanto desenterraron los cuerpos de 25 o 27 no muy lejos de aquí ¿Y cuántas mujeres terminan decapitadas o desaparecidas en el Estado de México? [...] Que triste es sentir tanto miedo en tu propio país y qué difícil es admitirlo. La vergüenza” (45-46, 47, 77, 78, 80 y 82).

del “cadáver textual”, que no es otra cosa que una producción textual que ha sido impregnada de una violencia sociocultural real y palpable; muy diferente a la propuesta de “texto-cadáver” que utilizamos para nuestro análisis de la novela:

Las condiciones establecidas por las máquinas de guerra de la necropolítica contemporánea han roto, por fuerza, la equivalencia que unía al cuerpo textual con la vida. Un organismo no siempre es un ser vivo [...] En circunstancias de violencia extrema [...] Un organismo puede muy bien ser un ser muerto [...] el cuerpo textual se ha vuelto, como tantos otros organismos que alguna vez tuvieron vida, un cadáver textual [...] el carácter mortuorio de la letra, el aura de duelo y la melancolía que acompaña sin duda a cualquier texto, pero pocas veces las relaciones entre el texto y el cadáver han pasado a ser tan estrechas, literalmente, como en el presente. La Comala de Rulfo, esa tierra liminar que tantos han considerado fundacional de cierta literatura fantástica mexicana, ha dejado de ser un mero producto de la imaginación, o del ejercicio formal, para convertirse en la verdadera protonecrópolis en la que se genera el tipo de existencia (no necesariamente vida) que caracteriza a la producción textual de hoy (35-36).

Después de la aclaración y retornado de nueva cuenta a la novela, tenemos que la idea trascendental de *La muerte me da* se erige en el campo de acción de la Asesina: los Hombres Castrados solamente adquieren una mayor relevancia cuando son transformados en instrumentos “vivos” para desajustar la palabra “muerta” que produce el sistema falocéntrico. En consecuencia, siguiendo a la Asesina por medio de la investigación textual de ambos textos (la novela y el poemario), el máximo crimen es el hecho a la palabra “muerta”: el verdadero asesinato está centrado en la castración del lenguaje; en alejar a las palabras del dominio de lo simbólico. Por consiguiente, el mutilamiento del lenguaje provoca que el texto pase a convertirse en un “texto-cadáver”. En otras palabras, mientras que los personajes, así como el lector mismo, se embarcan en la búsqueda de un asesino para resolver el caso de los Hombres Castrados, el mayor homicidio se anda realizando (y constituyendo) a lo largo de las páginas de la novela: el poemario. La razón principal de ello es que el poemario no es el texto “desenmascarador” del crimen; por el contrario, el

poemario es en realidad la escena de un crimen, en donde reside el cuerpo asesinado (y castrado) de la palabra misma. Situación que podemos notar en cada uno de los poemas de Anne-Marie Bianco pues, como sucede en el poema “Ir y no venir”, el poemario es el anunciador del asesinato del propio lenguaje:

Ir a la muerte.
Hacer preguntas acerca de la muerte.
Tomar fotografías de la muerte. Callarse
junto a las imágenes de la muerte. Tener frío.
Escribir sobre la muerte. Sobre las preguntas acerca
de la muerte.
Escribir: muerte. Separar las sílabas. Desentrañar
letras.
Escribir la muerte. Abrirla.

(Una lata de sardinas. Una lápida. Una ventana.)

No volver nunca de la muerte.
Quedarse en la muerte (Bianco, 23).

De tal manera que con el poemario la Asesina muestra su verdadero arte de matar, su forma sádica de violentar el universo patriarcal de los discursos, las frases y las palabras. En las páginas de la novela, los homicidios de los Hombres Castrados fungen no sólo como agentes distractores (los motivadores de la investigación policial), sino también como elementos que preparan e inician el camino hacia el verdadero asesinato: la mutilación del lenguaje mismo. El castramiento del cuerpo masculino por el filo del cuchillo se metamorfosea en el corte de la palabra por los signos de puntuación: el cuerpo es mutilado de la misma forma en que el lenguaje es descuartizado. La acción mortuoria actúa de la misma forma tanto en el mundo real como en el universo poético. Por eso, como vemos referido en el poema “Quien versifica no verifica”, Bianco hace de la acción homicida un acto poético:

Te regalo la línea pordiosera inacabada letal.

Póntela en la puerta del cuerpo (la boca para que entiendas) (el orificio nasal) (el orificio sexual) (la rendija) la luz trasminada

La línea entra y, entrando, rompe. La línea es el arma:
[ilegible]

Una línea de coca
Una línea de luz: una espada. Ese atardecer. Un horizonte.

Una línea de palabras (rotas aldabas)
Una línea de puntos (y de puntos y comas). Una línea de puertas semiabiertas.
La línea de tu falta. La línea de tu pantalón.
La línea telefónica (agónica).
La línea que te parte en dos.

¿Quién versifica? ¿Quién versifica al versificador?
¿Quién verifica?

El testigo soy yo. (Bianco, 24-25)

En un acto verdaderamente poético, las palabras comienzan a ser asesinadas por la mano misteriosa de Bianco (un ser sin rostro). Pero, como se versifica en el poema anterior: ¿quién está de testigo?, ¿quién es la voz poética que dice “el testigo soy yo”?, ¿quién, en realidad, está asesinado el lenguaje? De nueva cuenta, Bianco no tiene rostro, la Asesina no posee cara propia; y la autora del poemario lo sabe perfectamente. Del enigma de su ser, la poeta fantasma escribe el poema “La imaginación masculina”; en donde Bianco hace alusión a la idea “errónea” que nos otorga nuestro sentido común de la realidad (el falocentrismo). Por otro lado, el ataque al universo falocéntrico es evidente desde el título mismo, pero también desde la idea central de querer asociar un cuerpo inexistente a un nombre inventado. Así, rompiendo esta perspectiva simbólica del lenguaje, Bianco es precisa al demostrar que lo trascendental del texto no es la búsqueda en sí de un asesino, sino más bien la contemplación del asesinato de la palabra:

Ráfagas afganas. Una ventisca. Entonces aparece el cuerpo. Único y solo, aquí. Un velo verde sobre él. sobre el cuerpo. Una daga dentro de él, del velo. El culpable: el deseo de cortar. El tiempo en que el deseo madura: el filo. El proceso de afilar. El ruido del afilador. Un plan maestro [...]

El juego se llama *yo soy*. ¿Quién camina sobre la explanada bajo la ventisca? Abajo del velo: un ella o él. Sobre el velo, con furia: la ráfaga. Algo camina sobre la página que no tiene explicación. Un asesino o una asesina. Unas ganas de usar gafas. El juego se llama aquí. Se llama iracunda, la explanada [...]

Hay una boca. Debajo de todo eso hay una boca. La boca dice: el juego se llama *yo soy*. La boca sale al alba y pronuncia la sílaba. Dice: No

La mesa puede ser una explanada o una página. Música de metal contra piel: un alrededor. Ese chirrido.

Una explanada que es una mano limpiísima. Blandir es un sinónimo de empuñar, un antónimo de soltar. La mano blande el arma y suelta todo lo demás. El fulgor. Surcos sobre láminas de cobre. Surcos en láminas de piel. Esto una venganza. Esto es. (Bianco, 30-31)

Acción que se vuelve a repetir en el poema “Dentro de ti dentro de mí”, en donde la voz poética continúa el juego de las máscaras enigmáticas. En un paralelismo que hace entre el lector y la propia palabra cercenada, la figura de la autora se desenvuelve como una entidad propiamente asesina. Sin embargo, lo realmente perturbador de dicho poema no es contemplar a la voz poética que se va desplegando como una mutiladora del lenguaje, sino la de comprender que es uno mismo como lector el que también está realizando una acción homicida. Bianco es la creadora de un lenguaje mortuorio y letal; haciendo que con ello, el propio lector comience a entender que el mismo acto de lectura también es una forma de castración del pensamiento. Con su arte poético, Bianco demuestra que toda acción literaria es en realidad una acción descuartizadora. No por nada la Asesina, en uno de los mensajes

dirigidos a la Informante, menciona lo siguiente: “El que analiza, asesina. Estoy segura de que sabías eso, profesora. El que lee con cuidado, descuartiza. Todos matamos” (88). Por consiguiente, cuando la Asesina toma el rostro fantasmagórico de Anne-Marie Bianco lo primero que hace es afirmar que ella no es la única que está matando, castrando, asesinando, descuartizando, mutilando; por el contrario, como lo refiere en el poema “Dentro de ti dentro de mí”, el lector del poemario también está ayudando a la realización del homicidio de la palabra: con su lectura, el lector se convierte en partícipe del asesinato violento del lenguaje patriarcal. Es a partir de ello cuando la voz poética nos certifica que existe un claro paralelismo entre el acto de lectura y la realización de un asesinato sublime:

Alguien dentro de ti alzó el filo dentro de mí
 (la música que se oye es de insectos)
 alguien dentro de mí elevó el grito dentro de ti
 (el espacio que se atisba es del hambre más larga)
 alguien dentro de ti tocó el instrumento dentro de mí
 (una guillotina y su eco) (un botón) (el entrecejo)
 alguien dentro de mí cortó la mariposa dentro de ti
 (la roca en el despeñadero) [...]

Alguien dentro de ti cortó esa hoja dentro de mí
 (la enfermedad suspira)
 alguien dentro de mí abrió la aldaba dentro de mí
 (un grito largo)
 (la música de la máquina)
 (un sonámbulo).

Dentro de mí alguien dentro de ti cercana arranca
 extirpa mutila daña
 (una cuarta colección de verbos)

Sólo hace falta un bosque. Una niebla.

El ojo se abre dentro de ti (una puerta dentro de mí).
 La aldaba sueña (32-33).

Y es gracias a cada una de las escenas planteadas en los diversos poemas cómo la voz poética seduce al lector y lo transporta a un universo poético de violencia y muerte: el

lector se deja guiar por los susurros macabros que le va soltando el poemario de Bianco. Y es en este punto, en donde el lector, siguiendo el recorrido mortuorio que le va otorgado la Poeta de la Muerte, se encuentra ante una escena inverosímil: una autopsia. Uno como lector no sólo se queda impactado de apreciar cómo el lenguaje es cercenado por los signos de puntuación, sino que también se impacta de saber que se ha convertido en un testigo fidedigno de la “disección” del “texto-cadáver”. Por tal motivo, en el poema “Las escenas visibles” Bianco, haciendo la advertencia de que “(este no es un poema narrativo)” (Bianco, 35), nos presenta, paradójicamente, la narración de una autopsia; y no de cualquier autopsia, sino más bien una autopsia que se le realiza a la palabra “muerta”:

In situ: un cuarto, una habitación, un rectángulo, una página.
El cuerpo en el centro.
Una plancha. Una manguera. Una cubeta [...]

Las herramientas: una sierra, un cuchillo, un martillo.
(cosas del oficio).

La acción: la piel de la cara, hacia arriba. Una máscara.
Lo propio de la muerte es desnudar. La sierra sobre el cráneo: el ruido y el olor a humo y a sesos. El cuchillo en el vientre; hacia arriba. Sobre el esternón, el martillo. Cric. Crac [...]

El olor a sangre sobre todo eso. (Bianco, 34-35).

El lector, petrificado ante la escena de muerte, se transforma inevitablemente en un partícipe de los acontecimientos. Así como la Asesina muestra dentro de la novela los cuerpos mutilados de los Hombres Castrados, Bianco también presenta en el poemario el cuerpo poético de su víctima: el cuerpo cercenado del lenguaje; el cráneo martillado y expuesto de la palabra. Pero aún así, lo realmente significativo e inusual es que la voz poética nos describe la acción de la autopsia como si fuera “(una historia de amor)” (34).

La muerte une a los dos enamorados que han sido separados por la violencia patriarcal: el cadáver y el muertero se reencuentran en la autopsia tras varias vicisitudes. Esta es la historia de amor. Un amor entre la víctima y su asesino, entre el cadáver y el muertero, entre la palabra y la Asesina. Así, el asesinato termina por convertirse en una “declaración” amorosa y eterna:

Un personaje de ficción: el cadáver.
 Un personaje de ficción: el muertero.
 (una historia de amor) (Bianco, 34).

Y en ese sentido, también se desarrolla otro tipo de “amor” letal: la del escritor con el lector. De tal forma que Bianco, sabiendo que la muerte de la palabra abre un camino de posibilidades hacia la constitución de una nueva prosa poética (una revolución del lenguaje), construye también en el poema una relación amorosa y mortuoria entre el poeta/Bianco/Asesina con los propios lectores del poemario (que también vendrían siendo la Informante y la Detective, si es que hacemos mucho hincapié en el final de la novela). Una especie de “relación” que va surgiendo con la investigación policiaca, y que se va consolidando gracias a la “investigación textual” que nosotros hacemos como lectores de la novela y el poemario en su conjunto.

El escritor: un forense que anota lo que sale de adentro.
 El lector: el ministerio público que testifica los hechos.
 (una historia de amor)

El olor a sangre sobre todo eso. (35).

Es decir, los diversos homicidios y castramiento de los hombres combinados con el asesinato y la autopsia del cuerpo del lenguaje dan como resultado una emotiva “historia de amor”. Y dentro de esa “historia de amor”, el texto en su nueva faceta de “texto-cadáver” le permite a Rivera Garza, vía el personaje trascendental de la Asesina/Anne-Marie Bianco,

castrar el lenguaje simbólico para imprimirle un nuevo significado a la palabra: la palabra es castrada, destajada y examinada en la plancha de disección con la finalidad de conseguir un trastrocamiento de la esencia falocéntrica del lenguaje. Gracias a este juego de máscaras, de cuerpos sin nombre, de investigaciones textuales y del asesinato poético de la palabra, Rivera Garza ha dado pie a la construcción de un lenguaje que intenta escapar del dominio de lo simbólico. Por lo tanto, la idea de presentar a un hombre castrado dentro de la narración se transforma en un elemento trascendental para el propio desajuste del orden patriarcal, puesto que un hombre castrado es un individuo que ha perdido todo sentido en el plano de lo simbólico, ya que no posee el objeto primigenio de su definición (el falo)³³. De igual forma pasa con la escritura: la escritura al ser “castrada” (el “asesinato” y la “disección” de la palabra) pierde todo su referente simbólico, su significado concreto; lo que provoca que este nuevo lenguaje “mutilado” pueda alejarse del dominio falocéntrico. En resumidas cuentas, la novela *La muerte me da* es un intento por sabotear, mediante la “violentación” y “mutilación” de las palabras, el sistema falocéntrico y simbólico que impera dentro del lenguaje mismo. A fin de cuentas, Rivera Garza ha logrado crear una novela policiaca de “textos-cadáveres”: una propuesta poética y narrativa de un lenguaje mucho más “vivo”.

³³ Esta idea sobre definir la sexualidad basada en el miembro que se tiene o no se tiene también ya se venía entretejiendo en la imaginación narrativa de la autora cuando escribió su segunda novela *La cresta de Ilión*. En dicha novela, Rivera Garza toca el tema de la diferencia de género con la intención de crear en el lector un conflicto irónico de lo que significa realmente ser un hombre y un mujer: “La conformación de su identidad en tanto hombre se desestabiliza aún más cuando una de ellas, la falsa Amparo Dávila, le informa que conoce su secreto que, según ella, consiste en que él es mujer. Para cerciorarse que esta afirmación carece de sustento se toca los genitales. Se asegura así de seguir siendo hombre, a pesar de sentirse debilitado y perseguido por la Traicionada y falsa Amparo Dávila que se instalaron en su hogar. Para él, la masculinidad se limita a tener un pene, por lo que tras una especie de orgía con las dos Urracas, colegas del hospital en que trabaja, se siente suficientemente reafirmado como hombre y se repite que la falsa Amparo Dávila se había equivocado al sostener que no lo era” (Seydel, 164). Es decir, Rivera Garza plantó un germen dentro de *La cresta de Ilión* que posteriormente, sin que la autora lo supiera, acabaría germinando en un proyecto literario mucho más complejo, *La muerte me da*.

Conclusiones

La *necroescritura* de Rivera Garza: el arte mortuorio de la *desapropiación*

En un ensayo sobre la esencia misma de lo qué es la novela, Eduardo Antonio Parra afirma que solamente la violencia es lo que permite que un escritor pueda entender su entorno y adelantarse a su tiempo: “En este sentido, al violentar sus discursos de diversas maneras, los escritores más valiosos de principio y mediados del siglo XX, tanto en México como en el resto del mundo, supieron advertir las estructuras de percepción que el futuro traería consigo [...] rapidez, cambio de enfoque inmediato, fragmentación de lo expuesto [...]” (Parra, 45). Aspecto importante, ya que la propia Rivera Garza se hace partícipe de esa misma idea: la grandeza perdurable de una obra literaria se mide gracias a la forma en la cual un autor utiliza la “violencia textual” con y contra el propio lenguaje. Situación que observamos en la novela *La muerte me da*, cuando a lo largo de todo el texto la autora nos repite una y otra vez la misma idea filosa y cortante: “Sólo la muerte nos avienta con tanta furia hacia el cuerpo desconocido” (281). En ese sentido, bajo esa perspectiva de violentar el lenguaje y la palabra escrita, la muerte rodea al texto literario y lo convierte en un “texto-cadáver”. Y por lo tanto, en su nueva condición “mortuoria”, el texto ahora puede examinarse como en una autopsia, puesto que “En tanto cadáver y en su condición de cadáver, pues, el texto puede ser enterrado y exhumado; el texto puede ser diseccionado para su análisis forense o desaparecido, debido a la saña estética o política de los tiempos” (Rivera Garza, *Los muertos...*, 37-38). En resumidas cuentas, al violentar el propio lenguaje, éste se transforma en un elemento totalmente nuevo y que puede escapar, por eso mismo, del dominio patriarcal; dando como resultado la obtención de un mecanismo positivo para Rivera Garza: la idea primigenia del “texto-cadáver”; cuyas repercusiones en

la obra literaria se contrapone con la condición mediática del denominado “cadáver textual” que va forjando la “necropolítica”. Un “texto-cadáver” es, en realidad, la pieza fundamental en donde se puede desarrollar un lenguaje que desarticule el sistema falocéntrico, el campo de lo simbólico.

Por el otro lado, se encuentra, según Rivera Garza, el fenómeno negativo de la “necropolítica”: el “cadáver textual”, nacido de las prácticas socio-culturales que tenemos actualmente con la situación real de la violencia. Así como el “texto-cadáver” desarrolla un lenguaje que intenta alejarse del universo patriarcal, por su parte el “cadáver textual” despliega lo que la escritora mexicana denomina como “necroescritura”; una especie de escritura que se construye por medio de la “violencia textual”. La razón del nacimiento de este tipo de escritura violenta se debe a que dicha “necroescritura”, como bien señala la propia Rivera Garza en su ensayo *Los muertos indóciles*, “Se trata de escrituras que exploran el adentro y el afuera del lenguaje, es decir, su acaecer social en comunidad, justo entre los discursos y los decires de los otros en los que nos convertimos todos cuando estamos relacionados con otros” (25). De tal manera que la “violencia textual” es entendida en el sentido de desarticular la idea de lo que hasta ahora ha sido la escritura como un elemento solitario y propio del autor. En otras palabras, para Rivera Garza, la “necroescritura” es una condición textual de nuestros tiempos violentos; pero cuya formación ya se venía desarrollando a lo largo de la propia historia literaria con los planteamientos de Roland Barthes y Michel Foucault acerca de la “muerte” del Autor³⁴.

³⁴Es por ello que la escritora mexicana presenta a la “necroescritura” en cuanto a su relación intrínseca con una poética de la “desapropiación” (entendiendo la “desapropiación” como esa continuación de la “muerte” primigenia de la figura autorial): “[...] la creciente relevancia crítica que han adquirido ciertos procesos de escritura eminentemente dialógica, es decir, aquellos en los que el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector, quien, en lugar de apropiarse del material del mundo que es el otro, se desapropia. A esa práctica, por llevarse a cabo en condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital, es a lo que empiezo

Por consiguiente, no podemos afirmar de forma tajante que la escritura presentada en la novela *La muerte me da* sea una “necroescritura” propiamente dicha: más bien la propuesta literaria de Rivera Garza responde a una problemática con respecto a la situación simbólica y falocéntrica del lenguaje, y no tanto a una situación de extrema violencia y paranoia social que se vive hoy en día en nuestro país. De allí que la figura trascendental de la narración sea una asesina que “descuartice” las palabras: en la novela, el asesinato y la descuartización de la palabra provocan en el texto heridas letales que lo conducen a un espacio de muerte de tipo “textual”; y no a un espacio ideal para la denuncia social sobre los miles de cadáveres que hoy son parte de nuestra vida cotidiana. Por ello, en cuanto a la novela se refiere, la mano escritural de la Asesina logra re-crear una fragmentación mortuoria en el lenguaje; lo que permite a la obra desarrollar una especie escritura de “muerte”, en donde el texto (en su condición de “texto-cadáver”) es puesto en la plancha de disección (como si de un cuerpo se tratase), con la finalidad de re-interpretar desde otra perspectiva el campo significante de la palabra misma.

Ahora bien, para conseguir una faceta mucho más certera de lo que sería un “texto-cadáver”, el autor del texto también tiene que morir. En ese sentido, la propuesta que hace Rivera Garza acerca de la “desapropiación” cobra gran relevancia (y que sería un cierto aspecto “positivo” de la “necroescritura”). En consecuencia, tanto la novela como el poemario pueden ser entendidos como obras “Desapropiadas, pues. Sin dueño en el sentido estricto del término” (Rivera Garza, *Los muertos...*, 25). De tal manera que el juego que se realiza con el poemario de Anne-Marie Bianco es una forma de hacer mucho más palpable la idea de la “desapropiación” del texto: darle nombre a un cuerpo inexistente o hacer

por llamar *necroescritura* en este libro. A la poética que la sostiene sin propiedad, o retando constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje, la denomino *desapropiación*” (Rivera Garza, *Los muertos...*, 22).

“vivir” a un personaje ficcional con la finalidad de que éste “publique” una obra en nuestra realidad social es, sin duda alguna, una compleja prolongación de lo que sería la “muerte” del Autor; continuación que ya el propio Foucault sabía que acontecería:

En este momento preciso en el que nuestra sociedad está en proceso de cambio, la función-autor va a desaparecer de un modo que permitirá una vez más a la ficción y a sus textos polisémicos funcionar de nuevo según otro modo, pero siempre según un sistema coactivo, que ya no será el del autor, pero queda aún por determinar, o tal vez por experimentar (350).

Con Bianco, Rivera Garza ha forjado una máscara escritural, en donde lo importante no es el creador del texto, sino el texto mismo en su condición de alejamiento de la figura autoral. En estos términos, “desapropiar” es ver al texto desde la plancha de disección; es abrir sus entrañas de la misma forma en que la que se realiza una autopsia de cuerpo presente³⁵. No obstante, debemos advertir que este proceso de la “desapropiación” del texto (la “muerte” del Autor) se necesita fundamentar a partir de una dinámica de la lectura; esto con el fin de poder compensar la ausencia autoral de la obra literaria: “[...] el Autor muere. Leer su muerte, testificar su muerte, hacerse acaso cómplice de esa muerte, es lo que le toca hacer a los lectores [...] La lectura que convoca –y que convoca sobre todo a los muertos-, no escatima. También convoca al autor muerto” (Rivera Garza, *Los muertos...*, 55 y 57). Es decir, siguiendo los parámetros de Rivera Garza, la lectura posee una esencia revitalizadora: en ese aspecto, el propio acto de lectura es una de las grandes acciones que sustenta el universo literario³⁶. De tal forma que *La muerte me da* vendría a ser el reflejo

³⁵En esa situación particular de su “disección”, nadie “habla” por el texto (en cuanto al autor se refiere); por el contrario, es el propio “cadáver” de la obra literaria el que expresa su nuevo estatus de “muerte”: “[...] el cuerpo de Autor empieza a decaer y, a la par, decae su lenguaje [...] Autor está muriendo justo frente a los ojos de Lector. Autor y Lector participan de esta muerte, desviviéndose por continuar ahí, en la lectura que, al menos momentánea, los resucita. Autor se desvive así. Lector también” (Rivera Garza, *Los muertos...*, 59).

³⁶No por nada dentro de su propuesta literaria, la lectura ocupa una zona privilegiada: en *La muerte me da*, los personajes leen y releen todos los “textos-cadáveres” que van apareciendo a lo largo de la narración. Tanto la Informante como la Detective y el mismo lector se encuentran sumergidos dentro de una dinámica de la

mismo de un complejo enramado de citas y textos ficcionales que deben ser “re-leídos” y, por consiguiente, “re-interpretados”; apelando con ello, a una concepción casi idéntica a la que manejaba Roland Barthes acerca de lo que debía ser una obra literaria: “[...] el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura [...] un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento [...]” (80)³⁷. En *La muerte me da* la idea de la “desapropiación” es evidente. Nadie es dueño de la escritura (Anne-Marie Bianco, una máscara escritural, es prueba de ello); por el contrario, la escritura es un proceso comunitario: desde el simple uso de citas hasta la propia exposición de una determinada temática propician que toda obra literaria sea considerada como una especie de “reescritura”³⁸.

En conclusión, podemos decir que Rivera Garza ha escrito (o reescrito) *La muerte me da* como un campo para la experimentación del propio lenguaje literario. Por ende, la propuesta de la escritora mexicana termina por convertirse en una especie de muestra de la

lectura: los poemas de Pizarnik a lado de los cuerpos castrados, los mensajes de la Asesina, el ensayo de Rivera Garza, el poemario de Bianco, las citas textuales que abren y cierran los capítulos, fungen como textos “muertos” que van adquiriendo “vida” conforme son leídos. A fin de cuentas, de eso se trata parte de la propuesta que desarrolla la autora en su relato: para encontrar una supuesta resolución al caso del “asesinato” del lenguaje se necesita obligatoriamente del acto de lectura; es decir, se necesita que el lector realice forzosamente una investigación de tipo “textual”.

³⁷ Gracias a esta estructura particular que posee *La muerte me da*, Rivera Garza ha logrado complejizar la idea misma del dialogismo bajtiniano. En otras palabras, la “desapropiación” busca privilegiar la fuerza dialógica del propio texto (entiendo que todo texto es, por esencia, dialógica ya sea con otros textos o con su propia referencialidad): “Entre lo ajeno y lo propio y lo ajeno, en la tensión del dos que Bajtín describiera hace ya tanto como dialógico, la desapropiación –tanto intensiva como extensiva, justo como lo promete el *copy-paste*- de la escritura [...] Una poética de la desapropiación [...] quiere decir aquí cuestionar el dominio que hace aparecer como individual una serie de trabajos comunales –y todo trabajo con y en el lenguaje es, de entrada, un trabajo de la comunidad- que carecen de propiedad” (Rivera Garza, *Los muertos...*, 91-92 y 270).

³⁸ En *Los muertos indóciles* el escritor es visto como un “curador” del lenguaje (92). Esto se debe en gran parte a que la premisa dialógica de la “desapropiación” permite que todo texto sea considerado como un proceso de “reescritura”. “Reescribir”, en términos de Rivera Garza, es “curar” el lenguaje mismo con la finalidad de hacer notar que la obra literaria ya no es un objeto acabado como tal: “[...] la raíz latina del verbo *curare*, es, en el caso de la escritura, un escritor que reescribe frases [...] Si hemos leído alguna vez, al escribir estamos, sin duda alguna, reescribiendo [...] Toda palabra que existe, existe porque ha existido antes, es decir, porque ha sido reescrita [...] el proceso de reescritura deshace lo ya hecho, mejor aún, lo vuelve un hecho en lugar de por hecho; termina dándolo, aún más, por hacer” (92-93 y 267).

emergencia literaria que se vive hoy en día: las tecnologías digitales, la violencia inhumana y las crueldades del círculo de producción capitalista han hecho que el texto caiga en un estado de “letargo”, de “muerte”. En ese sentido, revestido en su nueva condición de “texto-cadáver”, la obra literaria busca desarrollar un lenguaje que pueda escaparse del dominio de lo simbólico. Por lo tanto, gracias al “asesinato” de la palabra, Rivera Garza puede poner en tela de juicio esta nueva era de auge y expansión del capitalismo, de esta palabra “enemiga” (falocéntrica): la creación de un rostro sin cuerpo o de un cuerpo sin rostro (Anne-Marie Bianco) es lo que puede poner en jaque a toda esa institucionalización falocéntrica que se le ha impuesto al lenguaje. Es decir, esta “nueva” palabra que ha sido cercenada de toda su significación simbólica se convierte en esa arma trascendental para hacerle frente al sistema patriarcal de la escritura.

Con la propuesta literaria de Rivera Garza, la “muerte” del Autor ha quedado atrás: estamos ahora ante la “autopsia” de la palabra misma. *La muerte me da* es el inicio de la búsqueda de la resurrección de estos “textos-cadáveres”, de estas palabras “muertas” construidas por el falocentrismo, de este lenguaje “inerte” que compone el universo de lo simbólico. Siguiendo las ideas de la escritora mexicana, estamos listos para escuchar la “voz” de estos “textos-cadáveres” por medio de la autopsia “textual”; de hacer de estas palabras “muertas” por la acción simbólica del patriarcado, unas palabras mucho más “vivas”. En resumidas cuentas, la novela *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza parece darnos una posible respuesta y un posible camino hacia la “re-interpretación” de los “textos-cadáveres”, hacia una nueva concepción de lo que sería un lenguaje alejado del sistema falocéntrico: una “desapropiación” no sólo de los textos mismos, sino también de las propias palabras.

Bibliografía

- Aira, Cesar. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- Abreu Mendoza, Carlos. “Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites” en Estrada, Oswaldo (ed.) *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* Cd. de México: Ediciones Eón/University of North Carolina at Chapel Hill/UC Mexicanistas, 2010. P. 291-312.
- Alicino, Laura. “Lo fantástico intertextual en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza”. Ed. Bárbara Greco y Laura Pache Carballo. *Sobrenatural, fantástico y metarreal: La perspectiva de América Latina*. Madrid, Biblioteca Nueva: 2014. 181-91.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Cd. de México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Benedetti, Mario. *Los poetas comunicantes*. Cd. de México: Marcha editores, 1972.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Cd. de México: Porrúa, 2006
- Bermúdez, María Elvira. “Prólogo” en Bermúdez, María Elvira. *Cuento Policiaco. Breve antología*. Cd. de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Bianco, Anne-Marie. *La muerte me da*. Toluca: Bonobos/Tecnológico de Monterrey, 2007.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Borges, oral*. Buenos Aires: Emecé/Editorial de Belgrano, 1979.
- . “Cuatro preguntas al Gran Jurado” en Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1996,
- Buenaventura, Sandra. “Cristina Rivera Garza: una lectora de Pizarnik”. *Escritural. Écrituresd'Amérique latine*. 5 (Mar. 2012): Web. 21 marzo 2014.
<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Buenaventura.html>.

- Campra, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. Cd. de México: Siglo Veintiuno, 1998.
- Campbell, Federico. *Máscara negra (Crimen y poder)*. Cd. de México: Joaquín Mortiz, 1995.
- Chandler, Raymond. *El simple arte de matar*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Christin, Anne-Marie. "Presentación" en Christin, Anne-Marie (Comp.); *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*. Gedisa, Barcelona, 2001.
- Choi, Myung N. *La mujer en la novela policial: evolución de la protagonista femenina en cinco autoras hispanas*. Bloomington: Palibrio, 2012.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Close, Glen S. "Antinovela negra: Cristina Rivera Garza's *La muerte me da* and the Critical Contemplation of Violence in Contemporary Mexico". *MLN* 129. 2 (Marzo 2014): 391-411.
- Coma, Javier. *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. Cd. de México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- Estrada, Oswaldo. "Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión" en Estrada, Oswaldo (ed.) *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* Cd. de México: Ediciones Eón/University of North Carolina at Chapel Hill/UC Mexicanistas, 2010. P. 27-46
- "Asignaciones de género y tareas de identidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza" en Estrada, Oswaldo (ed.) *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* Cd. de México: Ediciones Eón/University of North Carolina at Chapel Hill/UC Mexicanistas, 2010. P. 179-201
- Flórez, Mónica. "La muerte me da, con las manos en la masa metaficcional e intertextual de la novela policiaca posmoderna". *Lenguaje, arte y revoluciones ayer y hoy: New Approaches to Hispanic Linguistic, Literary, and Cultural Studies*. Ed. Alejandro Cortazar y Rafael Orozco. Newcastle, Cambridge Scholars: 2011. 104-17.
- Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Cd. de México: Joaquín Mortiz, 1976.
- *La gran novela latinoamericana*. Cd. de México: Alfaguara, 2011.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

------. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

------. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Cd. de México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

González Alvarado, Carolina. “Mirada oblicua: exploración y análisis de la imagen fotográfica en la novela *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza”. Ed. Miguel Caballero Vázquez, Luz Rodríguez Carranza y Christina Soto van der Plas. *Imágenes y realismos en América Latina. Actas. Simposio Internacional. Leiden, Países Bajos*. Noviembre 2011. Web. 21 marzo 2014.

<<https://imagenesyrealismosleiden.files.wordpress.com/2012/01/mirada-oblicua-exploracion-y-analisis-de-la-imagen-fotografica-en-la-novela-la-muerte-me-da-de-cristina-rivera-garza.pdf>>.

Hind, Emily. “Lo anterior o el tiempo literario de *La muerte me da*” en Estrada, Oswaldo (ed.) *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* Cd. de México: Ediciones Eón/University of North Carolina at Chapel Hill/UC Mexicanistas, 2010. P.323-338

Kristeva, Julia. *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe*. Buenos Aires: Gedisa, 1986.

------. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

Littschwager, Marius. “Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y 2666 (Roberto Bolaño)”. *FIAR: Forum for Inter-American Research*. 4.1 (Mayo 2011): Web. 5 marzo 2014.

<<http://www.interamerica.de/volume-4-1/littschwager/>>.

Malamud, Carlos. *América Latina, siglo XX. La búsqueda de la democracia*. Madrid: Síntesis, Colección Historia Universal Contemporánea, N° 21, 1999.

Mandel, Ernest. *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*. Cd. de México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1986.

Martín Cerezo, Iván. *Poética del relato político (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.

Mazuca, Ornella, Lepri. *La mujer detective en la literatura latinoamericana –tres ejemplos*. Tesis de Doctorado. New York: State University of New York at Albany, 2012.

- Newland, Rachel. “La muerte me da y su representación literaria de lo (in)visible: una aproximación alternativa a la violencia de género”. *Catedral tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana/ Journal of Latin American Literary Criticism*. 1.1 (2013): 61-81.
- Palma Castro, Alejandro y Alicia Ramírez Olivares. *Eslabones para una historia literaria de Puebla durante el siglo XIX*. Puebla: Ediciones de Educación y Cultura/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.
- Parodi, Claudia “Cristina Rivera Garza, ensayista y novelista: el recurso del método” en Estrada, Oswaldo (ed.) *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* Cd. de México: Ediciones Eón/University of North Carolina at Chapel Hill/UC Mexicanistas, 2010. P. 73-84
- Parra, Eduardo Antonio. “Provocación, seducción y violencia” en Rivera Garza, Cristina (Comp.). *La novela según los novelistas*. Cd de México: Fondo de Cultura Económica/Conaculta, 2007.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Cd. de México: Siglo XXI, 2001.
- El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Cd. de México: Siglo XXI, 2008.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2005.
- Poe, Allan Edgar. *Relatos*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Ramírez Olivares, Alicia V. “La voz femenina en la novela policiaca como elemento primordial en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza y *Campo de sangre* de Dulce María Cardoso”. *ACT 29 Literaturas e Culturas em Portugal e na América Hispânica: Novas Perspectivas em Diálogo*. Lisboa, Universidad de Lisboa: 2014. 59-66.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas*. Tomo 9. Cd. de México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Rivera Garza, Cristina “Una de detectives: María Elvira Bermúdez” en *No hay tal lugar*. Web.18 de Mayo de 2014.
(http://cristinariveragarza.blogspot.mx/2014_05_01_archive.html).
- *La muerte me da*. Cd. de México: Tusquets, 2010.
- *Dolerse. Textos desde un país herido*. Oaxaca: Sur+ ediciones, 2011.
- *Los muertos indóciles*. Cd. de México: Tusquets, 2013.

Ruffinelli, Jorge “Ni a tontas ni a locas: la narrativa de Cristina Rivera Garza” *Nuevo texto crítico* 21. Stanford: Stanford University, 2008. P. 33-41

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Cd. de México: Editorial RM, 2015.

Samuelson, Cheyla R. “Líneas de fuga: The Character of Writing in the Novels of Cristina Rivera Garza”. Tesis de Doctorado. California: University of California, 2011.

_____. “Writing at Escape Velocity: an Interview with Cristina Rivera Garza”. *Confluencia*. 23.1 (2007): 135-45.

Seydel, Ute “Construcción y desestabilización de identidades en la narrativa de Carmen Boulosa y Cristina Rivera Garza” en Estrada, Oswaldo (ed.) *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* Cd. de México: Ediciones Eón/University of North Carolina at Chapel Hill/UC Mexicanistas, 2010. P. 155-178

Stavans, Ilan. *Antiheroes. Mexico and its Detective Novel*. Canbury: Madison-Teaneck/Fearleigh Dickinson University Press, 1997.

Uchisato Maeshiro, Yumi Gabriela. *Dos escrituras en un vértice: Cristina Rivera Garza y Alejandra Pizarnik*. Tesis de Maestría. Cd de México: Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, 2013.

Williams, Tamara R. “The Contemporáneos as HolyGrail: Towards a Genealogy of the Poet as Quest in the Mexican Novel”. *CIEHL: Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*. 14 (2010): 35-44.